Carmen Cozma

MELOETICUL

ESEU SEMIOTIC ASUPRA VALORILOR MORALE ALE CREAȚIEI ARTISTICE MUZICALE

seria CONEX

JUNIMEA

Scanned with OKEN Scanner

CARMEN COZMA

MELOETICUL

Eseu semiotic asupra valorilor morale ale creației artistice muzicale

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Arta muzicii - determinații filosofico-etice.
Schița unei hermeneutici fenomenologice.
1.Expunere generală, într-o metafizică a muzicii 7
2.Fundamentul etic al muzicii. Frumosul artistic-muzical, întemeiere și afirmare a idealului etic 21
3.Utilitarism, hedonism și eudemonism etic în corespondență cu arta muzicii 42
Bibliografie 48

Limbajul muzical și muzica-limbaj.
Semiotică muzicală.
1.Considerații terminologice 51
2.Introducere într-o semiotică muzicală 56
3.Niveluri de analiză semiotică a 'textului' muzical 81
4.Unitatea 'conținut-formă' muzicală, în orizontul eticului 105
5.Sensuri și semnificații etice, în evoluția limbajului muzical 124
6.Arithmo-semeiografie muzicală 134
Bibliografie 147

Creația artistică muzicală și valorile morale.
1.Propunere de concept: **meloeticul** 151
2.**Meloeticul** - unitate a 'valorilor etice' și 'creației muzicale'. Itinerarii în timp 187
3.Demers semantico-pragmatic asupra valorilor morale ale creativității muzicale 204
4.Transmitere-receptare în arta muzicii. Relația: compozitor-interpret-auditor 223
Bibliografie 264

Scanned with OKEN Scanner

Meloetic românesc.
1.Fizionomie morală românească 268
2.Folclorul artistic muzical - întemeiere
și comunicare a ethos-ului românesc 281
3.Semiotica limbajului muzical
popular românesc 297
4.**Meloeticul**, în orizontul semantic
al creației artistic-muzicale culte românești 317
Bibliografie 331

Meloeticul, în temeiul enescianismului.
1.George Enescu - un mare artist,
un nobil caracter 333
2.Ethos-ul muzicii lui George Enescu 353
3."Oedip"-ul enescian - supremă cristalizare
a **meloeticului** 377
4.Enescianismul - paradigmă pentru **meloetic** 389
Bibliografie 403

Bibliografie generală 405

Scanned with OKEN Scanner

ARTA MUZICII - DETERMINAŢII FILOSOFICO-ETICE. SCHIŢA UNEI HERMENEUTICI FENOMENOLOGICE

1. Expunere generală, într-o metafizică a muzicii

> "Muzica e ceva admirabil, şi totuşi omul e atît de puţin capabil să-i pătrundă secretele! Nu rezidă ea chiar în inima omului? /.../ În nici o artă, teoria nu e mai şubredă, mai nesatisfăcătoare decît în muzică."
>
> E.T.A.Hoffmann

E dificilă rostirea despre muzică.

Prin 'muzică', înţelegem ceea ce s-a impus drept 'muzica de artă', oprindu-ne, aici, numai asupra muzicii Europei "care poate fi considerată ca formînd un tot determinat prin marile direcţii ale uneia şi aceleiaşi civilizaţii" [1]. Avem în vedere 'muzica de artă' prin marile opere de autor, ca şi prin creaţiile anonime, păstrate, unele, doar fragmentar, din antichitatea greacă şi începuturile erei creştine pînă în prezent, opere confirmate de-a lungul timpului istoric drept certe valori.

E dificilă rostirea despre muzică. Mult semnificativ este gestul lui Beethoven - consemnat de istoria muzicii, prin relatarea lui Schindler [cf.2] -: întrebat fiind ce a vrut să spună în *Sonata op.57 în fa minor "Appassionata"*, după ce o cîntase, "titanul din Bonn" s-a aşezat din nou la pian şi a cîntat-o a doua oară, adăugînd la sfîrşit: "asta am vrut să spun". Un asemenea gest dă mult de gîndit oricui va fi încercînd abordarea muzicii - pe care, cu temei, un filosof precum Arthur Schopenhauer a aşezat-o în locul de vîrf în piramida artelor -.

Apropierea, prin cuvînt, de *arta muzicii* e marcată, într-un fel sau altul, de conştiinţa neputinţei cuprinderii şi pătrunderii acesteia în întreg şi în esenţă; intervine conştientizarea

Scanned with OKEN Scanner

dificultăților de a o supune cercetării și încercării de a o explica în limbaj verbal datorită inefabilului și intimului în infinire și în perpetuă metamorfozare pe care muzica le presupune. Înrădăcinare în intuiția pură (din care pleacă orice raționalizare), avînd ca obiect Ideea - în accepția platoniană, ca esențialul și eternul tuturor fenomenelor lumii -, muzica e obiectivare - în termenii lui Schopenhauer - "a întregii voințe ce constituie lumea" [3], ea (muzica) fiind "pentru noi concomitent inteligibilă și cu totul inexplicabilă" [3:275-276]. Avînd trăsăturile fenomenalității și temporalității, muzica *este* totodată substanță și permanență, subzistînd dincolo - și chiar independent - de lumea fenomenală, în structura cea mai profundă a tot ce există. Muzica e *lucrare în ființă*; ea este printre acele anume 'lucruri' care "se opun într-atîta înfățișării prin vorbe" și totuși sunt "mai necesar a fi puse în fața ochilor omenești", fiind "apropiate cu un pas de existența și de putința de a lua naștere" [4]. Depășire a proteicului, fragmentarului și multiplului, *muzica* este reprezentare a imuabilului și a întregului, refacere a unității. Arta gîndirii și exprimării prin sunete înseamnă penetrare și înrădăcinare în esență, recuperare a esenței, integrare în logos, în plenitudinea și dinamismul devenirii, probînd o capacitate fără egal de a întruchipa aspectele cele mai diverse ale realității, caracterul complex și contradictoriu al vieții.

Pentru cel care și-a apropriat arta muzicii, spusa autorului *"Lumii ca voință și reprezentare"* cum că "lumea ar putea fi considerată o materializare a voinței și la fel de bine o materializare a *muzicii*" [3:274] și că "într-un fel ea [muzica] ar putea să continue a exista, chiar atunci cînd universul nu ar exista" [3:269] concentrează adevărul și puterea artei asupra căreia ne oprim.

Tentativa teoretizării muzicii este, firește, marcată de conștiința conflictului: pe de o parte, de a nu profana unul din planurile cele mai elevate ale vieții spiritului, atît de greu de prins și de redat în cuvînt; pe de altă parte, de a nu căuta, totuși, a răspunde cuvenit chemării acestei arte la reflecție și cercetare. Căci, arta muzicii e o lume care se cere a fi cunoscută și înțeleasă; este o 'lume' ce se cere a fi investigată și, credem, cu sporită îndreptățire dinspre filosofie, cu deschiderea și instrumentarul pe care filosofia le oferă. Dintr-o asemenea intenție s-a iscat și demersul de față.

Scanned with OKEN Scanner

Interesul nostru vizează această 'lume' ca dezvăluindu-se în una din fațetele ce-i asigură însăși existența și valabilitatea: aceea a eticului. Eticul, "domeniu superior" care condiționează omul în totalitatea sa, fiind "modalitatea de a fi a omului ca ceea ce el este" [5]. Eticul - unul dintre factorii care concură la realizarea, la conferirea de sens și, nu mai puțin, la asigurarea perenității făptuirilor artistice, în genere.

Muzica este o prezență fundamentală în tot ce ființează. Într-un fel sau altul, pretutindeni, aflăm ritmul, armonia, mișcarea corelate elementului ei prim: sunetul - mediu imaterial prin care se revelează făptuirea și ordinea esențiale; "muzica nu este nimic altceva decît ritmul perceput și armonia universului vizibil însuși" [6]. În muzică e chiar gestul vieții: curgere continuă, cu contradicțiile inerente, între naștere și moarte; apariție-creștere-stingere, facere-prefacere-desfacere; "mai mult decît oricare alte aspecte ale naturii, muzica ne face să prindem sensurile devenirii universale" [7].

Cristalizînd imagini, muzica rezumă întreaga viață în accentele cele mai diferite; e suflu, respirație, mișcare și ritm; e vibrație. Un fel de cîntare e 'glasul' naturii, cu foșnetul pădurii, cu susurul izvoarelor, vuietul vîntului, ropotul ploii ... Un fel rudimentar de a cînta îl constituie diversele manifestări ale sunetului emis de către om: îngînat sau fluierat, cursiv și plin ori bolborosit și eliptic, scîncet, geamăt, bocet, rugă ori chiot și hohot de rîs, hotărît și amenințător ...; e cîntecul-șoaptă la capul pruncului, e cîntecul-strigăt în luptă, e cîntecul-lacrimă la căpătîiul celor ce au trecut în moarte. Firește, nu sînt acestea propriu-zis muzică, dar din ele și-a luat sintagmele de fond ceea ce, în timp, s-a consacrat drept arta sunetelor. Amintim, astfel, cîteva dintre sursele producției muzicale, anume o serie de metafore: din natură - fenomene atmosferice (mișcarea a tot ce înseamnă floră, murmurul și clipocitul apei, sunetele scoase de animale și păsări etc.); din activitatea omului, în genere și, în special, ținînd de uneltele de lucru - arc, fluier, ciocan, pînă la aparatura electronică - în care se originează instrumentele muzicale (cu coarde, de suflat, de percuție), de la cele primitive pînă la cele clasice și cele atît de sofisticate ale timpului prezent; din viața cotidiană - zgomotul străzii, al mașinilor etc.; din chiar ființa om - cu ritmul respirației, al circulației, pulsului și inimii, cu vocea în variatele tonalități și nuanțe, cu mersul, pașii etc. Sînt diferite 'metafore' ce

Scanned with OKEN Scanner

conțin sonoritate și ritm, din care sau în asociație cu care muzica și-a asigurat (și continuă a o face) geneza și dezvoltarea.

Începuturile muzicii țin de un trecut îndepărtat. Cum atestă rezultatele feluritelor tipuri de cercetări, pretutindeni și din totdeauna omul cîntă. Muzica este "strîns legată de viața omului, fie el în societate ori în pustietate" [8].

Arta sunetelor s-a dezvoltat în legătură cu evoluția culturală și morală a omului, l-a însoțit pe acesta exprimîndu-l în cel mai înalt grad de acuratețe, în ceea ce el a avut mereu semnificativ, așa cum este, dar și așa cum ar trebui și ar vrea el să fie. Real și ideal se împletesc; mai mult, în acest *mod particular de a fi: muzica* e petrecerea omului dintr-o ordine a ființării într-alta.

Muzica reprezintă o experiență complexă: perceptiv-senzorială, imaginativă, intelectivă, afectiv-emoțională, volitivă, intuitiv-comprehensivă; în esență, e configurare concretă și abstractă, concomitent. În plan cognitiv, identificăm o reciprocă realizare și confirmare contemplativ-rațională (la care muzica cheamă).

Muzica e o experiență cu plurale aspecte, perpetuă facere și aventură a spiritului, așezare în mister; e o experiență ce se caracterizează prin accesul la un limbaj ale cărui sensuri - și secunde, ascunse - se cer revelate, muzica impunîndu-se ca un fenomen polisemic, polivalent și polivaloric.

Arta gîndirii prin sunete, muzica e un fel de ființare-în-lume, e semn al relației subiect-obiect ce se constituie în acest temei, al unei apartenențe participative. În termenii lui Heidegger și Gadamer, am spune: experiența muzicii - adusă la limbaj - e rostire a unui mod-de-a-locui și de-a-fi-în-lume. Mijloc de cunoaștere și de comunicare a ideii în care se originează, e o complexă experiență axiologică și normativă, unitate real-ideal.

Preocuparea noastră este de a surprinde ființa proprie și esența adevăratei muzici, arta ce și-a luat numele de la 'muze' (în greacă, *mousiké* însemnînd 'arta Muzelor'). Încercăm a surprinde sensul real al muzicii, sens care, admițînd mișcarea polilor și tensiunea contrariilor, aduce, susținînd, afirmarea a ceea ce e măsură și echilibru, armonie. μουσικη au botezat-o grecii, dar, numai după ce o desemnaseră prin *armonia* (αρμονια), semnificînd, astfel, la origine, ordinea și proporția care determină frumusețea, reprezentare a întregii ritmici armonioase.

Scanned with OKEN Scanner

Proces sensibil şi mental, muzica e o formă de excepţie a trăirii şi înţelegerii; ea înlesneşte accesul la esenţă, la rost, precum şi transfigurarea spirituală în baza unor elevate aspiraţii umane. Muzica presupune un complex proces de conştiinţă ce adună emoţii, impresii, sentimente, idei. În muzică e omul, cu enigmatica şi complexa sa viaţă sufletească; "muzica reprezintă viaţa sufletească, o cuprinde; o relevă; o face cunoscută; o cheamă în afară; o exprimă; o reflectă; e imaginea ei; o desemnează; o revelează; o povesteşte" - scrie Gavriil Galinescu [9], numind parte din acţiunea, din influenţele puternice ale muzicii; influenţe care, potrivit aprecierii lui Schopenhauer, sînt mai penetrante decît ale tuturor celorlalte arte; căci, "acelea nu exprimă decît umbra, în timp ce muzica vorbeşte despre fiinţă" [3:269]. Muzica este limbajul cel mai nuanţat al omului cu subtilele trăiri sufleteşti şi reacţiile sale, de la stările lirico-psihologice profunde, delicate, pînă la izbucnirile cele mai vehemente, pînă la cutezanţa de gîndire şi de acţiune.

Stare-de-a-fi-în-lume a omului, muzica e cadru de valorificare, de proiecţie şi consacrare a umanului, de comunicare a acestuia. În muzică se dezvăluie omul, cu natura sa contradictorie, proiectînd şi asimilînd idealul de care e capabil. Atingînd fiinţa umană în esenţa şi dinamismul acesteia, muzica trezeşte în ea un ecou direct, convingînd întru ideea că arta are o înaltă însemnătate etică. Muzica dă avînt omului pentru a făptui cu tărie, în libertate, ceva trainic şi măreţ care să vorbească în cel mai expresiv mod despre situaţia sa în lume, despre sensul creaţiei umane.

Prin capacitatea fără de egal de a impresiona, procurînd continua uimire şi atracţie, clătinînd cugetul şi voinţa, îndemnînd la tăcere semnificativă premergătoare meditaţiei celei mai pure, muzica se constituie în bun prilej de filosofare, de pătrundere spre miezul lucrurilor, de intuire a ceea ce merită cu adevărat, de identificare şi apropriere a valorilor-principii, de orientare către şi aşezare întru ideal.

Într-o relaţie nemijlocită sînt Muzica şi Filosofia, numeroase fiind aspectele ce le apropie. Muzica este *logos* special, chemare şi situare în orizontul înţelesului. Defel întîmplătoare e ideea-constatare a grecilor antici că înţeleptului doar îi este rezervată înţelegerea muzicii. Substanţa muzicală se clădeşte, în mare parte, pe ceea ce constituie obiectul filosofiei şi

Scanned with OKEN Scanner

în chip predilect, pe acele idei filosofico-etice, idei simple şi-n acelaşi timp grandioase: *omul ca libertate şi destin, valorile vieţii umane, sensul vieţii.* Problematica muzicii o fac, mai cu seamă, valorile-principii, "adevărurile eticii", acele "adevăruri eterne, /.../ independente de motivele exterioare lor", cărora "le datorăm respectul tocmai în baza a ceea ce ele sînt în sine" [10].

Logos special, muzica se deschide filosofiei şi totodată înlesneşte accesul către aceasta; muzica invită, predispune la meditaţie şi la surprinderea înţelesului; într-un fel, muzica e logos-ul presocraticilor - ca facere chiar a înţelegerii -.

Se cuvine, dar, o metafizică a muzicii.

Muzica are nevoie de conceptualizarea pe care filosofia i-o poate da. "Numai filosofia poate redeschide pentru reflecţie izvoarele originale ale artei" - precizează F.W.J.Schelling [6:50]. La rîndu-i, muzica, prin valenţele supreme de idealizare, oferă noi deschideri filosofiei. Muzica ex-pune o lume dificil de conceptualizat, dar, *o lume trăită*, în centrul căreia se află omul cu mişcarea sa sufletească - fiinţare în "orizontul misterului şi al revelării", cum ar spune Lucian Blaga.

Presupunînd o logică particulară, înţelesul muzicii poate fi luminat apelînd la articulările filosofiei în valoarea acesteia de organon; anume, la ceea ce Stéphane Lupasco numeşte a fi logica "contradictorială" [11], o logică ce "îşi sesizează totodată componentele în termenul lor cel mai îndepărtat şi mai apropiat" [11:324], în care s-ar afla întreaga esenţă a artei, ea însăşi "conjuncţia contradictorie şi, prin aceasta, imanentă logicului" [11:368].

Arta cu cea mai mare putere de abstractizare şi de idealizare, muzica, asemeni filosofiei, este "prin esenţă în elementul universalităţii, care include în el particularul" [12]. Muzicianul găseşte "tema absolută a preocupărilor sale în totalitatea existenţei şi a fiinţei lucrurilor" şi caută să exprime "adînca înţelegere a acestei teme prin artă" [13]. Orice creaţie artistic-muzicală e semnul unei filosofii trăite, transpuse şi transmise sui generis; "la urma urmei, Filosofia muzicii este însăşi Filosofia în genere" [7:253].

Muzica înseamnă ideal - latent şi manifest -. Muzicianul poate fi asemuit filosofului - cel al cărui nume e potrivit, cum ne învaţă Platon (*"Phaidros"*), "realităţii de dincolo de lume către care a năzuit" [14]. Limbaj nonnoţional, muzica poate avea rol

Scanned with OKEN Scanner

hotărîtor în modelarea și îndrumarea omului, în conferirea de sens uman existenței sale așa cum filosofia dă o orientare autentic normativă prin "eminenta menire etică de a indica omenirii ceea ce trebuie ea să fie" [15].

Și muzica, și filosofia presupun împletirea sensibilității cu gîndirea; de asemenea, contemplația, care unește emoție și înțelegere; determină desfătare și cugetare, solicitînd totodată condițiile vieții mixte, în sensul platonian: și viața plăcerii și cea a intelectului [cf.16].

E recunoscută inepuizabila forță de a fascina, de a atrage, exercitată de muzică - perpetuă surpriză, nedumerire care mișcă sensibilitatea și cutremură gîndirea, incitînd la filosofare asupra unui dificil subiect.

Despre muzică nu se pot face formulări în termenii limbajului verbal cu ușurință și în totalitate. Muzica, în care domină modalitatea imaginației temporale artistice, prin natura ei, amintește continuu efemerul, nestatornicia; e suflu care trece, dar și zonă în care clipa devine veșnicie, e trăire veritabilă în etern. Ființare particulară, muzica acoperă în cel mai înalt grad situația (aparent) paradoxală: transcodarea efemerului în etern, a relativului în absolut, a mișcătorului în nemișcat. Muzica nu numai că ne aduce în cîmpul vechii probleme filosofice, cu cele două răspunsuri: heracleitică - veșnicia mișcării - și eleată - imobilitatea și aparența mișcării -; dar, muzica e argument al chiar mișcării în cerc - mișcare ce caracterizează conștiința filosofică, 'cercul' în care Constantin Noica află simbolul soluției pentru aporiile filosofiei, "împăcare a mișcării cu starea pe loc, desăvîrșit în nedesăvîrșire, atemporal în temporalitate" [17].

Act și potență, phainomenon și noumenon, real și ideal, totodată, muzica răspunde din plin postulatului emis de către Schelling privind esența celor două unități (reală și ideală) în ceea ce el numește "in-diferența", ca o a 3-a potență, în care se înscrie arta. "In-diferența idealului și realului ca in-diferență este reprezentată în lumea ideală prin artă" [6:71].

Artă ireversibilă, muzica *este* pe măsură ce *devine* (*se face*) - este arta ce 'curge', există doar ca flux ce trece -; travaliul este unul al trecerii, dar și al impregnării a ceea ce atinge (în această trecere); timpul îi e necesar nu doar ființial / existențial, ci și în scop comprehensiv-inteligibil, pentru a se face înțeleasă (prin

Scanned with OKEN Scanner

impresia pe care o lasă), pentru cuvenita receptare (în stare a înlesni înţelegerea şi interpretarea).

Arta muzicii ne aduce în punerea problemei fiinţei, căutare în transcendental, în lumea temeiurilor. Muzica e (o) particulară relevare a fiinţei, a Unului originar în veşnica mişcare, cu putere formativă ce ţine în sine caracterul oricărei fiinţări. Prin trăsăturile definitorii: fenomenalitatea şi temporalitatea, aşezarea în ambiguitate, în ordinea misterului - trăsături ce fac atît de dificil discursul despre muzică -, prin chiar acestea, însă, într-o abordare fenomenologică (nu are fenomenologia "ca scop a revela misterul ?" [18]), arta la care ne referim îngăduie cel mai mult apropierea de esenţă, de ceea ce Heidegger numeşte "unitatea originară a acelui spaţiu-timp sub forma căruia fiinţează fiinţarea însăşi" [19]. Trăire şi re-trăire a ek-stazelor temporale, muzica ţese spaţialul cu temporalul, avînd caracter evocator, descriptiv, de reverie, confesiv etc.

Ca orice artă, şi muzica este "o scoatere din ascundere care se petrece în multiple forme" [19:135]. Obiectivîndu-se în opere (de artă), muzica dă seama de unitatea *transcendent* (care unifică) şi *imanent* (care diversifică, în *n* creaţii de stil, gen, formă etc.); prin variate întruchipări; ea este - potrivit lui Schopenhauer - "un mijloc destinat a facilita cunoaşterea ideii, cunoaştere ce constituie plăcerea estetică" [3:201].

Muzica înseamnă o lume ce pare a fi fără început şi fără sfîrşit, a cărei viaţă e dincolo de orice limitaţie, dînd o extraordinară impresie de eternitate. Este ceea ce Arta, în genere, permite: întîlnirea trecător-etern, parte-întreg, sensibil / aisthetos şi inteligibil / noetos. Despre marea Artă, gînditorul Alfred North Whitehead consemnează: "Individualii pe care ea îi prezintă ca Apariţie aparţin în măsură egală eternităţii. /.../ Înseşi detaliile operelor ei [ale marii Arte] trăiesc în cel mai înalt grad pentru sine. Ele au pretenţii proprii la individualitate, contribuind în acelaşi timp la întreg. Fiecare asemenea detaliu participă la grandoarea prin întreg şi manifestă, de asemenea, o individualitate ce pretinde atenţie ca atare" ("*Aventura*") [15:42].

Analiza muzicii porneşte de la datele simţurilor; dar, tinde, tocmai pe această cale, la eliberarea de simţuri şi la raţiu[illegible] Este locul să amintim geniala intuiţie a lui Immanuel Kant, care, deşi socoate muzica - funcţie de criteriile alese de el - doar "joc de senzaţii", "inferioară oricăreia dintre artele frumoase" [20],

Scanned with OKEN Scanner

remarcă însă, cu temei, puterea ei extraordinară "de atragere și emoționare a sufletului"; "deși ea vorbește doar prin simple senzații, fără concepte, /.../ totuși ea atinge mai multe coarde ale sufletului și, deși în mod trecător, totuși mai profund" [20:222].

Analiza muzicii implică emoție, dar și rațiune. Experiența muzicală, asemeni oricărei experiențe umane, "indiferent de natura ei, este o experiență mentală" [11:337], în care, firește, emoția "reprezintă instanța ei supremă, punctul de sosire, dincoace și dincolo de care nu există și nu poate să mai existe nimic pentru ea" [11:379]. Muzica răspunde nevoii omului de a intui în imagini artistice și de a gîndi în categorii specifice universul propriei interiorități și legătura cu tot ce există în afară de sine. Experiența muzicii - vom încerca a demonstra - înseamnă accesul la și dobîndirea unui mod superior de a fi, revelator de valori supreme și continuu regenerator pentru individul uman în integralitatea datelor sale. Experiența muzicii înseamnă contactul cu o lume sensibilă tulburătoare, a surprizelor și paradoxurilor - dat fiind rolul covîrșitor pe care îl are, aici, viața sufletească.

Formă simbolică prin care s-a exprimat "de-a lungul epocilor, sufletul umanității" [1:VII], *muzica e concentrare a esenței umane și a măsurii personalității.*

Muzica exprimă și totodată determină cea mai vastă gamă a trăirii umane - în care, de altfel, se și originează -, în nuanțate ipostaze și în dinamica proprie: plăcere, divertisment, gravitate, destindere, liniștire, însănătoșire etc. - semn al nevoii omului de Frumos, Adevăr, Bine; respectiv, de acele valori fundamentale de care "în adîncul ființei lui omul e însetat" și "spre care omul aspiră" [21]. În ființa proprie muzicii e omul cu capacitatea de a (se) crea, a (se) desăvîrși, de a(-și) da sens în orizontul autenticelor Valori. Muzica e re-prezentare esențială a Umanului. În muzică se arată omul - ființă complexă și contradictorie; amestec de rațiune și pasiuni, capabil a imagina, a conștientiza idealul.

Sensibilitatea și reflexivitatea sînt puse în vibrație de muzică. Desfătînd auzul, muzica mișcă întreg sufletul, stîrnind interesul voinței și al minții. Rațiunea e cea care, intervenind, face posibilă în genere înțelegerea artei. E rațiunea, în care Im.Kant vede privilegiul omului, fără de care însăși valoarea artei ar fi ignorată. "Nici natura și nici arta nu conțin nimic care le-ar putea

Scanned with OKEN Scanner

înlocui lipsa lor, căci valoarea lor /.../ constă /.../ în maximele voinței, care, în acest fel, sînt gata a se manifesta în acțiuni" și care, la rîndu-le, "reprezintă voința care le săvîrșește ca obiect al unui respect nemijlocit; nu se cere decît rațiune pentru a le impune voinței" [22].

Arta muzicii este un 'spațiu' specific de complexă trăire afectiv-emoțională și de gîndire, ce conține și face posibilă, în orizontul conștiinței, o experiență fundamentală; este o experiență prioritar subiectivă, a relativului și efemerului, prin și dincolo de care însă se prefigurează, pentru om, înțelegerea sa ca participant la esență, la principiu, la etern, la absolut. Purtătoare de mesaj (și filosofico-etic), muzica - date fiind trăsăturile ei - poate fi analizată "în termeni de mișcare"; căci, muzica e - cum ar spune Paul Ricoeur - "metaforă vie", iar "phora, se știe, este un fel de schimbare" [23]. Pentru cel care trăiește experiența muzicii, travaliul este de la cuprinderea senzorial-afectivă (prioritară, în timpul audiției), la meditația asupra a ceea ce a fost ascultat și fixat în memorie, solicitînd, în continuare, judecata din partea intelectului; astfel, se face trecerea de la vagul și spontanul inițial, la claritatea și întregul de substanță.

Prin mijlocirea realizării concrete (diversele lucrări muzicale), a fenomenalității (ca mod de a fi), a relativității (oricărei mișcări ca schimbare), muzica întreține gîndul cel mai abstract și intuiția esenței și a absolutului, din care se trag unitatea, pluralitatea și totalitatea. *Caracterul muzicii* este al trezirii, uimirii și întrebării, al problematizării. Despre muzică se poate spune că e fundamentală componentă / faptă a vieții spirituale, "cea mai iremediabil problematică /.../ dintre toate formele de existență posibile" (D.D.Roșca) [24]; spiritul muzicii este al contemplației ca și al vieții active, în căutare de armonie, perfecție, puritate.

Contemplînd realitatea muzicală sensibilă, ne asigurăm accesul către ființă. Traiectul este *de la* și numai *prin* existența sensibilă, la autenticul 'a fi'.

Un prim nivel este cel al senzațiilor. Senzația - fără de care "nimeni nu poate să învețe sau să înțeleaga ceva", cum încă Aristotel remarca ("*Despre suflet*") [25] - o considerăm în termenii fenomenologiei, ca fiind intențională, căci vizează un dincolo de ea însăși. "Senzația așa cum ne-o dă experiența nu este o materie indiferentă și un moment abstract, ci una din suprafețele noastre

Scanned with OKEN Scanner

de contact cu ființa, o structură de conștiință /.../ - notează Merleau-Ponty -. Nu este nici contradictoriu, nici imposibil că fiecare simț constituie o unică lume în interiorul celei mari, și în însăși rațiunea particularității sale el este necesar întregului și se deschide către acesta" [18:256].

Urmează nivelul percepției, care implică deja activitatea spiritului în stare a recunoaște unitatea în multiplicitatea dată și reușește corelații între datele conștiinței. Propriu-zis, fluxul sonor capătă caracter muzical în măsura în care sunetele sînt percepute în succesiune și simultaneitate, deci ca 'melodie' și 'armonie' - speciile percepției muzicale. Iar "percepția muzicală este esențialmente o interpretare" (Lalo) [26]. Interpretarea se realizează de la semnificația primară de ton afectiv (cu determinații de genul: agreabil sau dimpotrivă), la semnificația inteligibilă dată de raporturile funcționale între sunetele muzicale (în baza armonicelor lor). În percepție aflăm, în genere, "nodul esenței și existenței" (Merleau-Ponty).

În pașii amintiți, se asigură contactul cu muzica, în care simțul auzului (dar nu numai) este activat și oferă premisa unui proces de cunoaștere și înțelegere, care cere antrenarea intelectului, pentru ca ceea ce e impresie difuză să se poată contura cît mai clar. Rațiunea pune ordine, aduce claritate în ceea ce simțul auzului a adunat vag. "Simțurile sînt cei dintîi și curați juzi ai noștri" (Montaigne) [27], dar "nici imaginația noastră și nici simțurile noastre nu ne-ar putea asigura vreodată de ceva, dacă nu ar interveni intelectul" (Descartes) [28].

Rațiunea împlinește cunoașterea, înlesnește înțelegerea lumii sensibile, permițînd conceptualizarea. Este necesară rațiunea a interveni pentru ca emoția inițială (în audiție) și interiorizarea nedeterminată a muzicii să devină o trăire conștientă. Demersul reflexiv conduce - potrivit lui Descartes și Leibniz - de la conștiința "obscură", prin conștiința "clară dar confuză", la conștiința "clară și distinctă". Cu deosebire, ne pronunțăm pentru reflecția filosofică prin care e posibil a căpăta reala conștiință a muzicii - dezvăluire în fundamentele muzicii, în adevărul muzicii; acea bună așezare în deschisul ființei. "Locul unde apare adevărul muzicii e locul unde ea întîlnește omul, și unde omul o întîlnește - și acest loc este conștiința" [5:160].

Emoția imediatului muzical conlucrează cu cea mai elevată trăire și cu meditația filosofică, astfel devenind posibil a

Scanned with OKEN Scanner

sesiza faptul că *muzica înseamnă creație a unei lumi și integrare în ea, o lume de sine stătătoare, logică și frumoasă în chip absolut, o lume nobilă, perfect ordonată; muzica e posibilitate, e o promisiune și chiar o introducere în lume a ceva ce n-a existat și care altfel ar rămîne non-existent, ceva la care omul aspiră ca la ființare ideală.*

Dacă vrem să cunoaștem muzica, trebuie să pătrundem, pe drumul intuiției și al gîndirii, în miezul ei, ca în deschisul unei lumi esențiale. Doar gîndul iscoditor poate penetra în sinele cel mai ascuns și poate orienta către Adevărul care este Frumosul și Binele. În cadrele unei filosofii a muzicii, subliniem corelarea intuiție-gîndire, precum și cea cu rol de principiu fundamental al cunoașterii propriu-zise, corelarea general / universal - individual / particular: "universalul nu se lasă intuit decît în particular, și particularul nu se lasă niciodată gîndit decît în perspectiva universalului" [29]. Vom face trimitere, astfel, la diferite creații muzicale prin care, în fond, autorii / muzicienii se străduie a surmonta existența și a o realiza ca absolut, universal și ideal; diferitele lucrări muzicale fiind, în ultimă instanță, purtătoare ale unor conținuturi spirituale generale.

Muzica necesită un exercițiu armonios al funcțiilor senzoriale, al acestora cu întreaga trăire afectiv-emoțională și cu gîndirea în stare a conduce procesul de înțelegere și interpretare a ceea ce a fost auzit / audiat; nu mai puțin, necesită cugetarea cuvenită deliberării și alegerii, exprimării voinței în direcția unei atitudini, a unui comportament; dar, nu unul oarecare, ci al veritabilului *uman*, ca măsura superioară pe care și-o poate da omul.

Muzica actualizează vibrațiile unor sensibilități diferite: suple, mîngîietoare, ușoare, ca și maiestuoase, tonifiante, viguroase, echilibrate și / sau pasionale, optimiste și / sau pesimiste, interiorizate și / sau expansive manifeste. Muzica emoționează; și o face sub pecetea eticului, marcată fiind - în sensul teoriei emotiviste (Ch.L.Stevenson) - de preferința personală. Într-un anume fel, arta muzicii vine ca argument peremptoriu privind rolul emoției întru trezirea și afirmarea vieții morale. Emoția (o prezență în toate momentele actului muzicii: creație-execuție-audiție) are un rol hotărîtor în ceea ce privește expresivitatea muzicală. Totodată, însă, e și elementul care ridică serioase dificultăți în analiza muzicii; căci, emoția ca atare e greu

Scanned with OKEN Scanner

dé determinat, prin funcționalitatea ei liberă de orice îngrădire; tot ce putem ști e că, la nivelul subiecților antrenați, trăirea emoției (atît de variată de la un individ la altul, ca de altfel chiar la unul și același individ în momente / situații diverse) condiționează pluralismul în interpretare. Referitor la acest aspect, trebuie să menționăm realitatea potrivit căreia emoția poate urma un dublu sens: spre 'bine' sau spre 'rău'. În fond, este vorba de trăirea unor "pasiuni" despre care René Descartes ne spune că sînt susceptibile, în ordine etică, a fi dirijate spre un pol sau altul. Din totdeauna, omul a avut conștiința că, așa cum în modul cel mai puternic muzica are efecte benefice, ea poate exercita și un rol malefic. Muzica poate duce la fericire, dar și la nenorocire. De unde, exigența unei educații muzicale, a unei educații în receptarea muzicii, așa cum de altfel această artă o cere pentru a se realiza în adevăratul ei sens. Și pentru asemenea motive, se conturează necesitatea angajării facultăților intelectului în relația cu muzica.

Elementul intelectual e chiar conținut muzicii, deși mai ascuns; el se dezvăluie celui care știe să-și aproprie muzica, în logica formei; e, de altfel, ceea ce susține Frumosul muzical și-l face să dăinuie. Se cuvine a evidenția determinațiile etice ale intelectului - după cum îndeamnă Aristotel, în *"Etica Nicomahică"*: "viața în conformitate cu intelectul" e "cel mai elevat /.../ și cel mai fericit" mod de viață pentru om prin care acesta "trebuie să se imortalizeze pe sine", dovedindu-se a fi "înțelept" [30] - și în raport cu creația artistic-muzicală; deoarece, prin viața intelectuală, "viața în idei" cum o numește Schopenhauer, sensibilitatea "dobîndește o înălțare continuă, o întregire crescîndă spre totalitate și perfecție" [13:36]. Nu trebuie exagerată părerea inițiată de către Helmholtz potrivit căreia în muzică senzația ar fi totul dat fiindcă nu există nici model exterior, nici concepte. În realitate, absența 'conceptelor' limbajului obișnuit nu înseamnă absența gîndirii, respectiv a unei gîndiri muzicale ce-și are conceptele specifice; dimpotrivă, așa cum subliniază, și Jules Combarieu care vorbește despre "inteligența muzicală", "excluderea conceptelor /.../ poate să favorizeze chiar actele unui intelectualism mai liber, mai puțin superficial" [31]. Și, "e drept să se spună că muzica e un act superior al inteligenței și că iese din adîncurile sentimentului. În fapt, emoție și gîndire nu sînt net distincte" [31:112].

Scanned with OKEN Scanner

Modalitate de gîndire imagistică, muzica vine cu înțelesul mai adînc și mai intens față de orice realizare pur intelectuală; cucerește și depășește rațiunea, pe care o potențează prin adaosul efluviilor de afectivitate umană. Folosindu-se de emoție, muzica o redă ca sublimare a celor mai viabile sentimente și idei. Pentru aceasta, însă, e nevoie de judecata explicativă și de valoare care, deși dependentă de intuiția într-un concret sensibil, își împlinește rostul orientînd și cultivînd mișcările emoțional-afective în adevărata lor valoare și forță, aceea a Binelui.

Muzica e o artă-sinteză a abstractului și sensibilului (ceea ce și îngreunează într-atît analiza ei); ea se adresează "în general simțirii mai abstracte" (Hegel) [32]. Demonstrînd cel mai înalt grad de abstractizare, muzica reușește generarea și înlănțuirea de idei, dezvoltarea acestora, în strînsă legătură cu determinările afectiv-volitive. "Muzica e singura în stare a traduce acele sentimente abstracte, analoge ideilor abstracte, pe care omul le are" (Th.Ribot) [33]. Muzica se supune legilor care conduc viața. Rod al marii imaginații, muzica este gîndire și sentiment, implică cele mai subtile și misterioase facultăți sufletești, unifică 'sensibil' și 'inteligibil', necesitînd deopotrivă contemplare și luciditate, capacitate critică, gust.

Muzica dă expresia cea mai convingătoare a dublei naturi a omului (asupra căreia a insistat autorul *"Criticii rațiunii pure"*), reușind sinteza fenomenalului, sensibilului, empiricului cu noumenalul, inteligibilul, rationalul; respectiv, sinteza "necesitate exterioară" ('forma' / construcția creației muzicale) și "libertate interioară" ('conținutul' fluxului muzical). Marea muzică rezistă și impresionează tocmai prin convergența ce o realizează între idee și forma în care aceasta se organizează și se exprimă. Trecînd prin simțuri (și numai astfel), de la primele impresii (în audiția muzicală), se face o depășire a condiției naturale, ce înseamnă afirmarea valorii spirituale a omului ridicat la nivelul meditației și înțelegerii. Dincolo de nivelul de suprafață, de primul contact (al sensibilului), e stratul adînc, al esenței, datorită căruia muzica ființează și impresionează. Mereu, se impun semnificațiile ținînd de chiar termenul ce desemnează o artă rămasă intim în orizontul filosofic al începuturilor. Prin Platon (în *"Gorgias"*, *"Republica"*, *"Phaidon"*, *"Phaidros"*), Socrate ne învață că Acela-i muzician, care trece de armoniile percepute pe cale sensibilă la cele

Scanned with OKEN Scanner

nesensibile, inteligibile și la proporțiile lor. Iar "muzician" e doar înțeleptul; acestuia fiindu-i rezervată înțelegerea muzicii.

Referitor la relația sensibil-inteligibil în muzică, oarecare lămurire aduce Nicolai Hartmann, care distinge mai multe "straturi ontice" [34]. Numai în unitatea a ceea ce e "plan prim" și "plan de spate" e posibilă înălțarea "de la desfătarea trecătoare pînă la fericirea extazului" [34:77], ceea ce echivalează cu ridicarea la frumosul inteligibil a cărui prezență e resimțită tocmai prin aparența sensibilă a acestuia. Datul perceptibil dă intuiția superioară a ideii, a valorii, a universalului prin (dar dincolo de) variatele sale particularizări.

E o transfigurare continuă, în extensiunea și comprehensiunea muzicii.

2. Fundamentul etic al muzicii. Frumosul artistic-muzical, întemeiere și afirmare a idealului etic

Muzica e inseparabilă de *etic* - dimensiune fundamentală a ființării umane.

Muzica e purtătoare a unor conținuturi spirituale ce țin de absolutul și eternul niciodată deplin știute, conținuturi spirituale pe care nu încetează a le căuta și afla în cîmpul noumenal cel mai tainic, dezvăluindu-le în parte în fluxul fenomenalității specifice. Distincția kant-iană "fenomenal" - "lucru în sine", "sensibil" - "inteligibil" ne ajută în abordarea muzicii; cu toate că "nu putem ajunge decît la cunoașterea fenomenelor, dar niciodată la aceea a lucrurilor în sine", filosoful german atrage atenția asupra faptului că "trebuie să recunoaștem și să admitem îndărătul fenomenelor totuși încă altceva care nu e fenomen, adică lucrurile în sine, deși mărturisim că, deoarece nu le putem cunoaște niciodată, ci cunoaștem totdeauna numai modul cum ne afectează, noi nu ne putem apropia mai mult de ele și nu putem ști niciodată ceea ce sînt în sine. Aceasta trebuie să fie o distingere, deși grosolană, a unei lumi sensibile de lumea inteligibilă" [22:70]. O asemenea observație se aplică realității înseși a muzicii.

Scanned with OKEN Scanner

Ne oprim asupra experienței muzicale dinspre filosofie, situîndu-ne deci în orizontul întrebătorului, al problematicului - în valențele de a încerca explicații și înțelesuri -, iar nu al definiției. Și aceasta, cu atît mai mult cu cît sînt serioase greutățile pe care le întîmpină analiza *muzicii* - poate cea mai edificatoare pentru misterul propriu universului artistic, în genere, "univers pe jumătate real, pe jumătate ireal" (St.Lupasco) [11:383]; încît, nu întîmplător observă Michel Serres: "multe filosofii se referă la văz; puține însă la auz" [35].

Nu un sistem vom elabora, ci doar o analiză în temeiurile filosofice; o filosofie a muzicii nu poate fi decît o experiență, o experiență nemijlocită. Încercăm o analiză complexă, cu reciproca chemare a afectivului și raționalului; o analiză integratoare, cu "jocul liber al intelectului și al imaginației" din care se naște "judecata estetică" (Im.Kant).

Experiența muzicală cere o cunoaștere și o apreciere concomitent intelectuală și afectivă, emoțională; respectiv, o gîndire intuitivă, o înțelegere intelectual-afectivă. *Este o experiență în artă* - univers logico-afectiv, cu "condițiile paradoxale ale prezenței, ale invaziei, în însăși inima logicului, a datului afectiv" [11:379]. Prin natura ei, muzica înseamnă sensibilitate și intelect, percepție și gînd, concret și abstract, singular și universal.

Penetrînd cel mai profund esența și absolutul, muzica așează cel mai aproape de ființă, de ceea "ce înseamnă a fi" și "ce este ființa în ființa ei", cum ne spune Martin Heidegger. "Cîntarea și gîndirea /.../ se înalță din Ființă și ajung în adevărul ei" [36].

Închidere (într-un sistem de semne specifice) ce se deschide (prin discursul muzical), cu mijloace proprii, *muzica se face ca 'rostire' fundamentală întru Ființă*. Profiluri melodico-armonice, polifonice, orchestrale, formule ritmice, de tempo și măsură, culoare instrumentală și vocală, diferite ambiante de contrapunct, imitație canonică, de registru (de la extremul grav la cel acut) etc. sînt elemente obiective cu rost în expresivitatea muzicală, prin care muzica este limbajul cu cele mai largi disponibilități, în fapt semnificații ce duc la întruchipările ființei. Muzica reprezintă manifestarea ființei; ființa, ca Unul trinitar: general, individual și determinație; ființa, ce este "peste tot" și sub legea căreia "totul stă" (C.Noica) [17:163], cu tensiunea

Scanned with OKEN Scanner

termenilor ei, proiecție în absolut și în principiu. Muzica are puterea - potrivit intuiției lui Mihai Eminescu - de "a ne apropia de esența lucrurilor" și de a "atinge mai mult rădăcina ființei noastre" (Ms.2257, f.11v-12) [37]. Muzica este mediu al cunoașterii imediate intuitive a identității metafizice a tot ceea ce are ființă.

Artă a dezvoltării, muzica e limbajul ce demonstrează în cel mai înalt grad funcția de comunicare, e limbajul cel mai pur și profund, apt a exprima ceea ce e tainic, originar și vital, instanță întemeietoare. "Căci există o muzică ce păstrează starea de Verb divin" [38].

Muzica dă seama de unitatea intimă 'ființă' - 'limbaj'; iar "problema filosofică" a limbajului" e în fond la fel de veche ca și problema esenței și originii ființei" [25:61]. Iată de ce exegeza filosofică a muzicii se cuvine a o face dinspre fenomenologie cu opțiunea deschiderii la experiență, în termenii a ceea ce F.Gonseth numește "Filosofia deschisă": "adică o teorie a subiectului punînd în evidență structurile subiectivității grație cărora și în pofida cărora subiectul poate în acel timp să se acordeze și să se opună lumii, să i se insereze și să se detașeze de ea" [15:163].

Fenomenologia înseamnă cuprindere a existentului în totalitatea sa; e și o "întoarcere la începuturi" [39], la fundamente, la ce e necesar și esențial pentru demersul teoretico-științific și filosofic; înseamnă, de asemenea, depășire a distincțiilor subiectivitate-obiectivitate, esență-fenomen, și înțelegere a problemei sensului printr-o recuperare a viziunii unitare; "esența nu este în obiect, ea este sensul obiectului, rațiunea seriei de apariții ce le dezvăluie", scrie Sartre [40]. O asemenea perspectivă îi este necesară strădaniei de teoretizare a artei muzicale.

Demersul nostru va fi de la fenomenul muzicii la ceea ce este esența muzicii; în limbajul lui Kant (pentru posibilitatea cunoașterii valabile, adică universale și necesare), am spune: de la intuițiile pure ale sensibilității, în care obiectele - aici, creațiile muzicale - ne sînt date prin categoriile intelectului, cu ajutorul cărora obiectele în cauză pot fi gîndite; și, mai departe, interpretate, explicate. Este demersul de la individualitate la universalitate, de la concret la abstract, de la intuiție la concept. "Fără intuiții nu sînt posibile conceptele" (B.Croce) [41]. Or, plecînd de la "apariții", examenul fenomenologic conduce la

Scanned with OKEN Scanner

ființă. Iar aceasta, printr-o percepție senzorială și intelectuală laolaltă; întrucît, dacă "știm să ascultăm cu inima /.../, gîndirea izbîndește" (M.Heidegger) [36:314].

Se cuvine o fenomenologie a artei muzicii. Termenul de raportare, aici, este 'experiența' muzicală, iar fenomenologia "este încercarea unei descrieri directe a experienței noastre" [18:I].

Ca "teorie generală a esenței" (Ed.Husserl) [42], fenomenologia susține reflecția asupra muzicii, pătrunderea înțelesului ei tainic. Fenomenologia devine, pentru noi, suport în explicarea și înțelegerea 'fenomenului' muzical - 'ființare' în legătură cu 'Ființa'. Ca ceea ce apare, particular și relativ, fenomenul muzical e actualizare a sensului deplin, a generalului și absolutului, e relevare a esenței.

Se cuvine o fenomenologie a artei muzicii - esență în fenomenalitate cu profunde implicații filosofico-etice -; respectiv, abordarea muzicii ca flux temporal al trăirii pure a unei inter-subiective obiectivități principiale a primului absolut prin care se întemeiază de fiecare dată lucrurile, universalitatea însăși, inteligibilul (incognoscibil, dar conceptibil, prin *participările*, în situația de față: *creațiile muzicale*), în cercul fenomenologic al Unului și Multiplului.

Discursul muzical îl considerăm, astfel, ființă și "devenire întru ființă" (cf. C.Noica). Iar fenomenologia ne ajută a opera o deschidere spre originar, etern și universal în muzică - "domeniu obiectual particular" poate cel mai grăitor pentru om / "ființare", pentru determinarea acestei "ființări" în modalitatea unei înțelegeri a Ființei [19:45]. Aducînd întîietatea ontologică a întrebării despre Ființă (generalitatea cea mai generală), ca mod de tratare a "întrebării călăuzitoare despre sensul Ființei" (Heidegger) [19:33], metoda fenomenologică înlesnește înțelegerea muzicii ca parte a existenței în care se instituie Ființa. Prin opera sa, muzicianul actualizează gîndirea muzicală în acord cu "adevărul ființei", "starea de neascundere /.../, starea-de-revelare a Ființei" (adevărul fenomenologic) [19:53].

Muzica înseamnă 'fenomen' și 'posibilitate'.

Încercarea noastră este asupra 'fenomenului' muzical, pentru care înțelesul cuprinzător ni-l oferă fenomenologia: 'fenomen' este "cel ce-se-arată-pe sine-în-sine-însuși", subliniază Heidegger [19:48]; "în înțeles fenomenologic, fenomen este

Scanned with OKEN Scanner

întotdeauna acela care constituie Ființa, iar Ființa este întotdeauna Ființa unei ființări" [19:52]. Fiindu-i proprie universalitatea, "Ființa este transcendența pur și simplu, totuși ea privește fiecare ființare" [19:53] și presupune individualizarea. Este ceea ce prin muzică în genere, și în particular prin diferitele întruchipări în 'lucrări muzicale' se afirmă, ca introducere a existentului în Ființă, respectiv instituire a Ființei în existent (în limbaj fenomenologic).

Vom considera arta muzicii ca 'domeniu obiectual particular' prin determinarea: *trăsăturilor definitorii*, a *genezei* și *finalității*, a *mesajului conținut*, a *modalității de realizare a acestuia*, a ' *ființării*' / *omul* -autor, -executant, -auditor; *omul, "ce are un raport de Ființă cu Ființa"* [19:32].

Fenomenul muzical e însăși actualizare a idealității. În substratul acestuia intuim conștiința acțiunii potențiale inclusiv ca traducere sugestivă a eticului în interogativul și problematicul despre Ființă și ființare. Caracterul și funcționalitatea muzicii nu pot fi înțelese, în adevărul lor, în afara valențelor fenomenologiei în calitate de 'concept metodologic'.

Arta ce "reproduce ideile eterne pe care le-a conceput prin intermediul contemplației pure, adică esențialul și permanentul tuturor fenomenelor lumii" (Schopenhauer) [3:190] *necesită o viziune dinamică și de profunzime în geneza, curgerea, creșterea, prefacerea, stingerea și reluarea în cercul ce e al vieții, în genere.*

Muzica e atingere în temeiurile statornice, trainice, despre care ea mărturisește; e unitate a lumii, e armonie a ei, rațiune universală; e eternitatea esenței dincolo de petrecerile în fenomenalitatea schimbătoare. Sistemul muzical, "monument imens și labirintic" - cum îl numește Dimitrie Cuclin -, "este expresiunea Ființei metafizice, reală, vie, activă și unică în puritatea ei nedeformată /.../; ființa pe care ne-o revelează realitatea și armonia funcțiunilor [sunetelor muzicale], insubstanțiale, pentru că se disting de mediile fizice și psihice condiționate de materie pieritoare (schimbătoare) și totuși existente, pentru că se manifestează" [43].

Conținutul muzicii îl fac experiențele fundamentale ființiale, prioritar etice, cu dualul ce le caracterizează, cu starea de conflict, dar și cu cea de împăcare. Muzica este, în această privință, limbajul celor mai uluitoare distincții-polarități: unicitate /

Scanned with OKEN Scanner

singularitate - generalitate / universalitate, trecător - etern, imanență - transcendență, fenomenal - esențial, sensibil - inteligibil.

Analiza fenomenologică, cu deschiderea spre sens și cu perspectiva întregului, susține accesul la obiectivitatea idealității (depășire a "distincției ontologice": existența ideală-existența reală) cu monismul care înlătură opoziția interior-exterior, potență-act, aparență-esență.

Lucrările muzicale sînt și ele "figurații concrete ale reprezentării" (Hegel) [44] care explică viața spiritului, "prezența reală a spiritului ființînd-în-și-pentru-sine, ca fiind spiritul universal" [id.], trecut prin cele 3 momente: universalitate (sau elementul abstract al esenței), particularitate (mișcarea esenței constituie creația fenomenalității), singularitate (ca "opoziție reîntoarsă în temeiul ei identic, a universalității și a particularității") [45:386,387]. Lucrările muzicale sînt existențe sensibile; prin ele avem a reuși cuprinderea intuitivă a esențelor inteligibile (ce le sînt imanente). Prin arta muzicii, ne e dat mai degrabă accesul la absolut, sentimentul și intuiția avînd - cum remarcă Hegel - rol hotărîtor: "Absolutul nu trebuie conceput, ci simțit și intuit, /.../; nu conceptul, ci extazul, nu necesitatea progresînd rece a lucrului, ci entuziasmul care fermentează trebuie să fie ceea ce susține și răspîndește progresiv bogăția substanței" [12:12]. În melodie, armonie și ritm, faptul muzical exprimă esențialitatea spirituală; în realitatea concretă sensibilă se revelă idealitatea, absolutul și inteligibilul.

Se poate vorbi de o mistică a muzicii - dată fiind așezarea în mister, în ordinea lucrului ascuns, a absolutului. Muzica înseamnă întoarcere la existența originară, la ființă. Ne folosim de românescul 'a fi întru' - conținînd arhaica vocabulă prețuită filosofic de către C.Noica - pentru conceperea ființării *muzicii* care este unitate dinamică esență-fenomen, principiu / temei și întîmplările acestuia în varietate de manifestări; respectiv, acel ceva, în sine-le, ce nu se lasă niciodată pe de-a-ntregul dezvăluit, dar despre care știm că este tocmai prin aceea că se arată în ceva din sine, prin aceea că face posibilă dezvăluirea a ceva din sensul ființial. Muzica este 'închidere ce se deschide'. Muzica este deschidere a lumii întrebării și a întrebătorului, prin subiectul ce se raportează la ea: omul. Muzica este comunicare; în ultimă instanță, ea este comuniune.

Scanned with OKEN Scanner

Muzica e semnul cel mai adînc relevant pentru înțelegerea dificilei unități esență-fenomen, idee-apariție sensibilă, etern-variabil. Realitatea muzicală e actualizare efemeră; actualizare a clipei care trece, dar clipă care capătă amplitudine, concentrează întregul și stîrnește ecouri sufletești creatoare ale unei lumi fără restricții; e clipă îmbogățită prin spor spiritual. Realitatea muzicală e actualizare a potenței ce trăiește în și dă seama de cel mai ascuns temei; e actualizare a potenței de a reda, imanent, transcendentul; o mișcare continuă de transfigurare a transcendenței în imanență.

În chiar aceasta, descoperim sensul etic al muzicii. Muzicianul și teoreticianul Ernest Ansermet îl explică drept iluminare a imanenței printr-o transcendență secretă ce o depășește; distingînd trei niveluri ale conștiinței: "auditivă, muzicală și umană", autorul amintit apreciază: "Imaginea sonoră, transcendența pentru conștiința auditivă, devine imanența conștiinței muzicale. La fel, conștiința muzicală se face conștiință umană (sau etică)" [45]. Ansermet reliefează, de altfel, superioritatea muzicii în actul de surprindere și de dezvăluire a esenței realității, ajungînd la concluzia - semnificativă în efortul nostru - că nu fenomenologia e cea care revelează, ci muzica e cea care revelează sensul său pentru fenomenologie.

Muzica e expresie autentică a intenționalității conștiinței; la rîndu-i, creatoare a unor stări de conștiință ce pot fi numite prin categorii determinative etico-estetice, aduse generic în 'Bine' și 'Frumos'.

Accesul la esență, deși anevoie, trebuie, pe cît posibil, a fi considerat; căci, esența, ideea, absolutul sînt generatoare a tot ce există; cum spune Platon despre ideea 'binelui': "ea zămislește în domeniul vizibil lumina și pe drumul acesteia, iar în domeniul inteligibil, chiar ea domnește, producînd adevăr și intelect" ("*Republica*") [46].

Depășirea (în muzică a) distincțiilor și a virtualei rupturi, precum și realizarea echilibrului - "un echilibru neașteptat, /.../ unul care se suprimă pe sine, dar știe permanent să se regăsească" (Noica) [17:31] - susține unitatea de fond a acestei arte cu 'eticul'. Se atinge, în / prin muzică, un echilibru care "este pe linia frumosului, urmărirea în lumea devenirii sensibile a unei permanențe de ordinul ființei" [id.].

Scanned with OKEN Scanner

Muzica este *limbaj*, ce dezvoltă în trei faze diferite dar legate între ele "cele 3 intuiții fundamentale ale spațiului, ale timpului și ale numărului, și crează astfel condițiile cărora este supusă întreaga tentativă pentru a se reprezenta în chip intelectual stăpîn al fenomenelor și, prin sinteza acestora din urmă, pentru a parveni la unitatea unui <<concept al lumii>>" (Cassirer) [29:185]. Muzica înseamnă comunicare între lumea ideatică și cea reală; e expresie a lumii ideale; totodată, e acces către aceasta și introducere a ei în realitate. Prin ideea 'intenționalității', fenomenologia aduce ideea "ieșirii din sine a subiectului și a comunicabilității dintre lumea ideatică și a trăirilor acestuia și lumea reală a lumii ca atare, tratată sub genericul <<intersubiectivitate>> și <<lumea vieții>>" (Al.Boboc) [39:126].

Muzica-limbaj e o modalitate specifică de a duce "ființarea ca ființare în deschis" [36:87]. Afirmă Heidegger: "Opera de artă deschide într-un fel specific ființa ființării, pentru că de fapt în operă survine această deschidere, adică ieșirea din ascundere, adică adevărul ființării" [36:54]; respectiv, întoarcere spre ființa întru care opera muzicală cheamă a pătrunde - ca drumul deschiderii existenței omului către esența muzicii, cu nedumeririle ce le trezește această artă, cu întrebările ce poartă spre gînd și, astfel, ajungînd la cel inițial: privitor la Ființă.

Abordarea muzicii ridică dificultăți - unele, insurmontabile -, prin natura și felul ei de a se institui ca experiență a spiritului, obiectivare a unui conținut, însă cu o copleșitoare încărcătură subiectivă.

O hermeneutică fenomenologică, credem, ar atenua (în exegeza acestei arte) din greutatea observată de către Hegel, cum că: "Cel mai ușor este să judeci ce are conținut și temeinicie, mai greu este să-l înțelegi, cel mai greu este, ceea ce le unește pe amîndouă, să înfăptuiești expunerea lui" [12:11].

Din perspectiva asumată, înțelegerea muzicii înseamnă gîndire metafizică asupra ei ca asupra unei realități ultime și în conformitate cu principiile. Creațiile muzicale - diverse întruchipări ale experienței muzicale - păstrează un anumit raport cu rațiunea generală. Este o gîndire în baza contemplării, știind că "o Contemplare nu poate fi demonstrată" (Husserl) [42:63].

Cadru al vieții contrariilor, înțelegerea muzicii nu poate fi satisfăcută de rațiune, exclusiv. Intervine, hotărîtor, intuiția care poate cuprinde în mod global și esențial realitatea muzicii, poate

Scanned with OKEN Scanner

identifica relaţiile universale ale concretului, imanentul revelat pe calea emoţiei.

Demersul fenomenologic îngăduie procedeul interpretării prin expresie (în funcţia ei de manifestare) şi semnificaţie (intenţia prin care expresia capătă sens). Pentru fenomenologi, a fi în chip absolut înseamnă a avea un sens, sens ce nu poate fi decît constituit; surprindem intenţionalitatea (tema fenomenologică fundamentală), "proprietate esenţială a trăitului în genere", "proprietate fundamentală a conştiinţei de a fi conştiinţă a ceva", "vizare" [45:52] şi dare de sens, deschidere spre ceva. E o analiză deschisă, funcţie de vibraţia pe care muzica o determină în starea de spirit a celui care şi-o aproprie, în dependenţă de o sumedenie de factori: cultură, educaţie, practica socială a muzicii etc.

Într-o hermeneutică fenomenologică ce-şi propune reliefarea fundamentului etic al muzicii, nu putem formula decît judecăţi de valoare şi o concepţie personală, întemeiate însă pe ceea ce ne oferă cunoaşterea directă (prin numeroase audiţii şi execuţii efective ale unor lucrări) ca şi încercările de teoretizare ale muzicii (din diferite unghiuri: Acustică, Fiziologie, Matematică, Filosofie, Estetică, Psihologie, Istoria muzicii şi muzicologie, Armonie, Contrapunct, Forme etc.). Muzica merită cu prisosinţă cunoaşterea, comentarea, explicarea, interpretarea; deci, o exegeză integrală: prin contemplare şi intuiţie, pe calea simţirii ce cuprinde global şi profund fiinţarea în vibraţie, ridicîndu-ne la nivelul percepţiei intelective şi la cel al gîndirii - o gîndire spectrală şi dinamică ce facilitează accesul la idee, permiţînd înţelegerea. Astfel, analiza este una la nivel ideatic şi esenţial de comprehensiune a mesajului fiinţial.

Este necesară o analiză progresivă: de la fenomenul muzical audibil la abstract, de la concretul sensibil la judecata ce face ca esenţa să devină inteligibilă, ştiind că "obiectele inteligibile îşi au locul în formele sensibile" (Aristotel) [25:9]. Sensibilitatea mijloceşte şi face posibilă înţelegerea; gîndirea o articulează şi o susţine, completînd trăirea propriu-zisă în direcţia deslușirii şi adîncirii înţelegerii. Sensibil şi intelectual conlucrează, în cel mai elevat mod, în experienţa muzicii - semn al emoţiei şi al sentimentului, dar şi al ideii în spontaneitatea ei.

Arta muzicii e adînc grăitoare pentru mişcarea în dublu sens: transferul "în domeniul sentimentului al concepţiilor raţiunii" [47], dar şi dependenţa intelectului de sensibilitate, o anume

Scanned with OKEN Scanner

preponderență a acesteia (a sensibilității), cum observă Schopenhauer: "De sensibilitate se țin puterile noastre intelectuale; de aceea predomnirea ei ne face primitori de plăcerile care consistă în cunoștințe, de așa-numitele mulțumiri sufletești, și pe acestea le vom simți cu atît mai mult, cu cît este mai mare acea predomnire" [13:321].

Cu asemenea considerații, într-o analiză fenomenologică vom reuși, poate, a cunoaște muzica în condiția ei etică. O hermeneutică fenomenologică va fi satisfăcînd necesitatea de a gîndi esența artei muzicii relaționate eticului. Astfel, pătrundem în plenitudinea, în adevărul pur al muzicii, respectiv în 'frumos'-ul intim corelat 'bine'-lui ce ființează în chip funciar în această artă.

Opera artistic-muzicală - în termenii lui M.Heidegger - "ex-pune o lume"; prin fiecare operă "se menține deschis deschisul lumii" [36:60]; totodată, opera este "pro-punere", "este susținerea și tăgăduirea acelei dispute în care se obține prin luptă starea de neascundere a ființării în întregul ei, în speță, adevărul". Prin limbajul muzical, se revelează și păstrează Ființa; "operele de artă fac ca starea de neascundere să survină ca atare în relație cu ființarea în întregul ei. /.../ În felul acesta, ființa care se ascunde este luminată. Luminosul astfel apărut își rostuiește strălucirea în operă" [36:70]. Vizăm, dar, ființa ce se lasă astfel dezvăluită, relația de atingere de către om în temeiul etic, ca general-uman. Fiecare operă, deschidere a unei lumi, e și deschiderea unei perspective a omului asupra sa; căci "lumea este acel veșnic nonobiectual, sub al cărui imperiu noi trăim, răpiți fiind întru Ființă" [36:59].

Apelul la fenomenologie ne îngăduie aplecarea asupra semnificațiilor, prin 'intuiția esențială' plecînd de la identitatea fenomenului muzical în temeiul complexului de semnificații ale eticului.

Prin natura ei, muzica este obiect perceput ce se oferă totdeauna ca transcendent, în măsura în care se revelează și totodată se ascunde, fiind concomitent prezență și absență; este un obiect perceput temporal parțial, avînd însă tăria întregului; "muzica săvîrșește tocmai unitatea și totalitatea închisă a ceea ce era dispersat în succesiunea temporală" (N.Hartmann) [34:133]. Experiența muzicală e un mod de existență ambiguu, care conține dualitatea sensibil-inteligibil într-un tot. Tocmai în temporalitatea și senzorialitatea în care ființează muzica, se

Scanned with OKEN Scanner

asigură sinteza perceptiv-reflexivă, e trăirea de către om a unității profunde și complexe.

Tot ce e în atingere cu omul (considerat în genere) poartă (și) semnul eticului. Muzica e artă a complexității ființei și experienței umane marcate / impregnate, în chip necesar, de etic. Muzica e inseparabilă de viață, ca existență reală și proiecție ideală, resorturile ei (ale muzicii) ținînd de chiar ceea ce Ivan Gobry numește "viața infra-morală" -premisă 'naturală' pentru întreaga 'viață spirituală' - [cf.48]. Ritm, melodie, armonie - elementele de fond ale muzicii - sînt în tot ce e viață. Înțelegerea și interpretarea muzicii (proces de creație, operă elaborată și realizare / împlinire în actul executării și al audierii) sînt în funcție de măsura în care aceasta e atașată vieții umane. Dincolo de fenomenalitatea muzicală, distingem ceea ce e mai general și mai profund în om. Revelare a sensului ascuns, a principiului originar, a stării pure, legătura cu muzica presupune trăirea unei autentice "experiențe morale" - "întreprindere personală și subiectivă", cu spontaneitatea și solicitudinea conținute, cum o prezintă Fréderic Rauh [cf.49].

Cei care-și aproprie muzica își aproprie valori superioare, eliberîndu-se de cotidianul cu greutățile și bulversările stimulatoare de instincte și tendințe ce pot menține omul în marginile nemulțumirii gratuite, ale durerii, egoismului, răutății etc. "Muzica este unica intrare în lumea superioară - afirmă Beethoven -; în această lume care îmbrățișează omul, dar pe care omul nu știe s-o îmbrățișeze" [apud 38:117].

Stîrnind stări de conștiință dintre cele mai diverse (mirare, îndărătnicie, stăruință, zguduire din inerție, uneori chiar în chip violent, dar și liniștire, destindere etc.), muzica are virtuți remarcabile în direcția regăsirii de sine a omului în justa rațiune de a fi, în notele sale cele mai frumoase, ale integrării, convergenței, apropierii de semeni, ale altruismului și bunătății. Muzica are puterea de a chema la cunoașterea și îndrăgirea unei lumi referențiale cu adevărat umane, o lume de care omul are nevoie pentru a putea trăi și prin care își dă măsura specifică a nobleței și demnității sale.

Prin rolul pe care îl joacă în viața omului și a omenirii, muzica dă expresie, determină și dezvoltă sentimentul moral, sentimentul înrudirii cu idealul; cultivă o motivație ființială superioară, ca motivație morală: pentru umanizare continuă,

Scanned with OKEN Scanner

pentru înnobilare. Suflu care trece (și aici e ceva din misterul muzicii), arta gîndirii prin sunete are capacitatea de a exprima, de a exalta, de a da grandoare și strălucire sentimentului vieții ca aspirație la o stare superioară; respectiv, de a susține *credința într-un sens al vieții* ca valoare morală supremă, ce implică un ansamblu de valori și ierarhizarea lor, o sumă de preferințe și exigențe angajînd opțiunea pentru un fel de a fi: *uman*. "Sufletul frumos" - în manifestarea căruia Fichte vede scopul artei de a educa omul în totalitatea sa - e însuși adevăratul ideal al muzicii.

În muzică, credem, cel mai mult se află ceea ce omul poate să pună în mod pozitiv. Experiența muzicală se impune drept complexă și veridică "experiență morală", experiență "trăită", creatoare și modelatoare, constînd "în sentimentul nostru imediat al idealului, trăit în acțiune" [49:33;57]. Dacă e bine îndrumată, muzica este o extraordinară forță morală, este cale privilegiată de înrîurire pozitivă care conduce la Adevăr și Bine, la înțelepciune, la libertate, la fericire. Conținînd contradicția între opuși, muzica e calea de depășire a acesteia, de atingere a echilibrului valoric al sporului și scăderii. Numai astfel muzica poate fi ceea ce Tolstoi atribuie artei, în genere: "un organon moral al vieții umane", "un mijloc de perfecționare pentru umanitate, ce o va ajuta să realizeze în lume iubirea, uniunea și fericirea" [47:238, 240].

Cercetările în variate culturi de pe întregul glob au dat la iveală grija deosebită privind acționarea valențelor muzicii; aceasta, putînd avea și funcționalitate negativă. Să amintim, doar, lecția vechilor greci: grija lor pentru apărarea și menținerea tonalităților celor bune, esențiale, și atitudinea de împotrivire la tonalitățile demonice, nelegiuite, aducătoare de decădere, așa-zisa "muzică a pieirii"; este o lecție valabilă și-n timpurile prezente.

Insistența asupra 'pozitivului' e atitudinea noastră la semnalul pe care tot muzica îl lansează azi, cînd, în căutarea doar de efecte ușoare și imediate, efecte cît mai "tentante", de senzație, asistăm la o îndepărtare de adevărata esență, la o pierdere, o uitare a rosturilor muzicii ca artă, ca 'frumos'; e un semnal despre realitatea că omul nu este într-atît de plin de ceea ce, pe scurt, am numi 'pozitiv', încît să se dispenseze de acesta și să-l înlocuiască cu 'negativul'. Dimpotrivă, în firea sa cea mai adîncă, el are nevoie de 'pozitivul' ce înseamnă 'bine', 'frumos',

Scanned with OKEN Scanner

'solemn', 'sublim'; astăzi, poate mai mult decît oricînd, într-o lume în care, ea însăşi are nevoie de asemenea valori !

Convingerea noastră este una clădită pe valenţele de neegalat ale muzicii în sens moral, în care considerăm a afla de fapt adevărata ei fiinţă. Fină emanaţie a spiritului, *muzica de artă* dinamizează subtil viaţa morală, trezeşte sentimente alese, trainice, profunde; le ordonează şi le dă perspectivă. Iar acestea, la rîndu-le, au o puternică influenţă asupra gîndurilor şi voinţei, determinînd atitudini şi comportamente pe măsură. Muzica e izvor de meditaţie morală, de inspiraţie în sensul autenticelor valori general-umane, probînd şi un scop de edificare morală. Născută ca reflex al sensibilităţii omului, din nevoia pentru spiritualitate, muzica - asemeni tuturor artelor şi, poate, într-un grad sporit - a demonstrat, în lungul existenţei istorice, puterea de a stimula înţelegerea, concordia, şi astfel de a contribui la asigurarea progresului uman. Sensul real, propriu al muzicii, temeiul acesteia stă tocmai în armonie. În aceasta găsim fundamentul etic al artei asupra căreia ne-am oprit. Mişcare a polilor contrari, muzica e armonizarea lor, e echilibru şi armonie. Astfel, ni se dezvăluie identitatea dintre Frumosul artistic-muzical şi Binele moral.

Învăţătura ce o transmite muzica, originată în elementele care o compun: ritm, intervale, măsură (ce înseamnă număr şi ordine), este aceea de a asculta de regulile Armoniei supreme (intrinseci muzicii) şi sădirea acesteia în sufletul omului, odată cu cristalizarea conştiinţei înţelegerii 'armoniei lumii' şi a apartenenţei individului la aceasta, a raţionalităţii întregului, odată cu formarea şi cultivarea 'înţelepciunii'. "Înţelepciunea este un singur lucru: să înţelegi raţiunea cosmică, ca fiind aceea care conduce toate lucrurile prin toate" - spusa lui Heraclit [apud 50] este un îndemn la 'armonie' şi 'măsură', componente-trăsături ale 'virtuţii'.

Sensibilizat la armonia sunetelor muzicale, omul dobîndeşte o concepţie mai clară, gîndeşte mai bine la ordinea şi comuniunea de care are nevoie; disciplinîndu-şi spiritul, se poate lumina în căutarea şi deslușirea principiului ordonator al vieţii sale, poate deveni conştient de măreţia de care el e în stare. Sursă de satisfacţie spirituală pînă la fericire, muzica probează un caracter util pentru progresul în om; un util *etic*, deci amplificator al Frumosului artistic căruia-i susţine valabilitatea. Prin muzică, omul

Scanned with OKEN Scanner

dobîndeşte un plus de înţelegere a ordinii, a legii, în acel sens etic conferit de către Im.Kant acesteia: legea pe care omul e în stare a şi-o da, confirmare a puterii sale de autoperfecţionare, semn al demnităţii umane, dare de sens existenţei sale.

Elocventă este puterea de iradiaţie etică a muzicii, ca expresia cea mai personală şi liberă de orice rigoare (nu de necesitate); de asemenea, expresia şi cea mai sinceră în individ şi între indivizi. În artă, şi, prioritar în muzică, află (cu totul justificat) Schopenhauer miracolul existenţial uman; contemplarea artistică, pentru el, însemnînd eliberare, încetare a suferinţei, a plictiselii, a dorinţei atît de firesti condiţiei omului [cf.3].

Abordarea creaţiei muzicale din perspectiva fundamentului ei etic necesită o privire în realitatea ei cea mai profundă şi mai intimă, în nivelul de fiinţare "ontologic" (în sens heidegger-ian). Penetrarea acestui strat adînc nu poate fi desprinsă de manifestarea în nivelul "ontic" încît, pentru o corectă înţelegere, vom urma traiectul în unitatea fenomen-esenţă, ontic-ontologic, manifestare în afară-temei lăuntric, însoţindu-ne mereu cu conştiinţa auditorului.

În contactul cu fluxul muzical, dincolo de 'materialele muzicii', de domeniul empiric, al sunetelor, ce reprezintă suportul pentru constituirea (în forme muzicale a) imaginii muzicale în domeniul estetic, încercăm a surprinde substratul de fond, etic, al muzicii în interioritatea şi esenţa ei.

Analiza fundamentului etic al muzicii va fi una a *caracterului* şi *acţiunii* (funcţii, influenţe, consecinţe etc. ale) acestei arte, o analiză pe dimensiunile moralei şi moralităţii în unitatea lor. Într-un proiect de trecere prin nivelurile de conştiinţă "auditivă", "muzicală" şi "umană" (Ansermet), intenţionăm a releva întîlnirea a două planuri: cel al *creaţiei muzicale* şi cel al *valorilor morale*.

Subliniem capacităţile superioare ale muzicii privind intuiţia de fond a nivelurilor fiinţării: uman (individual şi social), natural, cosmic. În muzică sună sublima îmbrăţişare universală în care om, lume şi cosmos se contopesc.

Muzica e relevare a întregului, existenţă a elementelor în unitate şi coerenţă. Ea (muzica) permite subtila adiţiune a contrariilor: mişcare şi imobilitate, depărtare şi apropiere, relativ şi absolut, fenomen şi esenţă. Recunoscînd contururile şi limitele, ceea ce e specific, în acelaşi timp muzica le stinge, asigurînd

Scanned with OKEN Scanner

unitatea și generalul. O vie comuniune se realizează prin chiar caracteristicile artei în cauză: proporție, măsură, ordine, armonie în metamorfoza creatoare a ființei-unul în naștere, creștere, nimicire, reluîndu-se mereu ciclul ființării. În muzică își găsește o admirabilă mărturie gîndul heraclit-ian: "totul, fiind totuși divers, concordă cu el însuși: armonie care consimte și se împotrivește, ca aceea a arcului și a lirei" [apud 51].

Reliefarea fundamentului etic al muzicii devine posibilă prin recunoașterea celor două planuri: fenomenalitatea fluxului sonor și esența ascunsă ce-i asigură existența, în unitate. În aceasta, de altfel, rezidă "măreția muzicii": "în capacitatea ei de a fi mai presus de fenomene", "de a se raporta la text și la acțiune ca generalul la particular, ca legea la caz /.../. Ea nu exprimă cutare sau cutare bucurie, cutare sau cutare mîhnire, durere, groază, jubilare, veselie sau liniște a spiritului; ea redă bucuria însăși, mîhnirea însăși și toate celelalte sentimente, ca să spunem așa, in abstracto; ea ne dă esența lor, fără nici un accesoriu. /.../ ea (muzica) exprimă într-un limbaj eminamente general printr-un singur procedeu, adică sunetele, cu adevăr și precizie, esența lumii" (Schopenhauer) [52].

Muzica, realitate sui generis, cea mai generală dintre arte, are posibilități nelimitate de cuprindere intuitivă a desăvîrșitei unități, a esențialității eterne, a modelului de rațiune absolut, a mișcării pure permanente. Muzica este Cuvîntul, este Logos-ul, cel care crează ordinea universală (și ordinea morală). Capacitățile superioare ale muzicii sînt evidente comparativ cu diferitele manifestări ale vieții spiritului cu care ea are elemente comune, dar pe care le depășește; "muzica exprimă transcendentalul artelor, al științelor și al limbajului", observă M.Serres [35:130]. Muzica este armonia, este egalitatea de impulsuri și de situații semnificative într-o anumită ordine. Avem, aici, "conceptul artei" hegel-ian, ce presupune cunoașterea prin "modul intuitiv, exterior după formă /.../ și apoi înălțat la gîndirea conștientă de sine" care recunoaște (conceptul) în "sînul conținutului" [44:389]. Într-o atare înfățișare, muzica e în identitate cu eticul - "esența absolută și puterea absolută", "universalul în sine" (Hegel) [12:262,252].

Emanație a spiritului, expresie sublimă a triunicului: gînd iscoditor - trăire afectivă întrebătoare - act ziditor, creația muzicală nu poate fi disociată de ethos, ca manieră de a fi a omului în lume. Opera muzicală, considerată în genere,

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă existențialul empiric prin care arta sunetelor poartă dincoace și dincolo de datul sensibil, în nivelul prim al realului, ca și în nivelul idealului, cu valorile superioare principial călăuzitoare atît pentru individual, particular, specific, cît și pentru social, general, universal.

În relația cu muzica, se impune necesitatea primului moment: contactul pe calea senzațiilor auditive, acestuia trebuind însă a-i urma ascultarea propriu-zisă, ce înseamnă penetrarea și înrădăcinarea în esență și în imuabil, înseamnă trăire complexă și reflexivitate, înțelegere și interpretare.

Universul muzical, ca și cel etic, înseamnă și solicită meditație și atitudine trecute prin ori impregnate de trăire emoțional-afectivă și volitivă a omului în raport cu lumea interioară și exterioară (socială și cosmică).

Abordarea fundamentului etic al muzicii o facem prin conținutul ideatic și imagistic axat pe structura moralei și moralității, în care se recunoaște omul, cu gîndurile, emoțiile, impresiile și sentimentele sale, cu aspirații și dorințe, reacții și atitudini, în baza unui sistem de valori și principii etice. În muzică, se recunoaște omul ca universal concret; omul care se miră, întreabă, caută, năzuiește, exprimă îndoieli dar și exigențe, norme. Eticul ne plasează în planul uman ca unitate a posibilității și a imperativului; "substanța etică, luată în abstracția universalității, nu este decît legea gîndită" (Hegel) [12:198]. În muzică, se recunoaște omul ca acceptînd, dar și ca opunîndu-se realității; respectiv, omul cu problematica interogație privind libertatea și determinările caracteristice, situație ce-și găsește ilustrare în istoria doctrinelor morale în dublu sens, în preceptele fundamentale ale lui Im.Kant: "tu poți, fiindcă trebuie" ("*Critica rațiunii practice*") și J.M.Guyau: "tu poți, deci ai datoria" ("*Esquisse d' une morale sans obligation ni sanction*"). Dar, nu numai prin raportare la 'trebuie', la datorie, ci și la dorință, eticul face temeiul muzicii. Deosebit semn de conformare la logos, muzica e spațiu de libertate; muzica e concretizare a libertății. Muzica răspunde nevoii de libertate, de autenticitate, de sinceritate a omului și, astfel, de fermitate morală. Funcția eliberatoare, chiar, a muzicii este funcția unei redresări morale a omului, în orizontul unui ideal pe care acesta e capabil a-l proiecta. În muzică, e omul cu tensiunea interioară în baza căreia "sufletul își păstrează mare și proaspătă libertatea" (D.D.Roșca) [24:15].

Scanned with OKEN Scanner

Arta muzicii se face în numele unui ideal - concomitent estetic și etic.

Prin Frumosul artistic muzical se petrece o sensibilizare a omului asupra nevoii de ideal, asupra importanței de a trăi pentru un ideal. "Căci dacă viața merită prin ceva s-o trăiască omul, numai pentru acela merită, care ajunge să contemple frumusețea însăși" (Platon, *"Banchetul"*).

În sine ideal - ca împărtășire a frumuseții muzicii și, astfel, modelare umană: "Arta muzelor trebuie să ducă la dragostea pentru Frumos" (Platon, *"Republica"*) -, Frumosul artistic muzical oprește mișcarea spiritului asupra-și, în contemplare, și trimite totodată dincolo de ceea ce se oferă nemijlocit, angajînd unitatea real-ideal. Opera artistic-muzicală se constituie ca o re-configurare a realului, ca o transfigurare a acestuia în orizontul idealului; intervine funcția de (re)modelare prin muzică, prin chiar caracterul creației artistic-muzicale de a fi o producție imaginativă, de a aduce o replică ideală la starea de fapt.

Rezultat al unor judecăți de valoare, ca trecere de la ce 'este' la ceea ce 'e de dorit' și 'trebuie să fie', "idealul, ca obiect de urmărire, ca model de valoare, ca orientare a vieții, este un scop și un imperativ" [53]. În expresia muzicală, omul primește / are a desluși un imperativ de viață înrădăcinat în adevărurile etice. Muzica satisface nevoia de ideal (astfel conceput) prin valorizarea în cel mai înalt grad a *umanului*; *umanul*, ca ceea ce dă măreție omului, ca știința acestuia de a asuma greutățile și suferințele inerente condiției sale, dar și de a nu rămîne prins în acestea, dimpotrivă, de a le depăși - cu tărie, dar și cu sensibilitate -, ridicîndu-se la nivelul trăirii în măsura sa, ca ființă umană. A face muzică (a o elabora ori doar a o executa), precum și a recepta muzică reprezintă situații elocvente pentru înscrierea omului întru *uman*, respectiv reușita lui în captarea seninătății, bucuriei, luminii, împăcărea cu datul existențial și înălțarea către fericirea de care el e în stare.

Așadar, Frumosul muzical se întemeiază și ca restituire a eticului, prin valori, trăsături, cum sunt: echilibrul, proporția, armonia, mișcarea de superioară libertate, de perpetuă transfigurare a realului întru perfecțiunea ce poate fi "gîndită numai ca o exigență absolută" [12:342]. În ultimă instanță, prin *idealul: Frumosul artistic*, se asigură o integrare, o îmbogățire a realului; frumusețea este "o reașezare în ființă, o revenire la

Scanned with OKEN Scanner

esență a realului; /.../ e o potențare și nu o pierdere a realității" (C.Noica) [17:29].

Dată fiind capacitatea remarcabilă a muzicii de a opera la nivelul virtualului polimodal de ființare și devenire, această artă e subtil sugestivă pentru un ce care nu este încă, dar care poate să fie; e expresia generoasă a spiritului, în lumina idealului, în procesualitatea finit-infinit, relativ-absolut, fenomen-esență. Arta gîndirii și rostirii prin sunet confirmă spusa hegel-iană potrivit căreia "Finitatea, înțeleasă în adevărul ei e conținută /.../ în infinitate, marginea, în ceea ce este nemărginit. De aceea spiritul este atît infinit, cît și finit, și nu este nici numai una, nici numai cealaltă; devenit finit, el rămîne infinit; căci el suspendă în sine finitatea; nimic nu este în el statornic; nu e ceva ce ființează, dimpotrivă totul este numai ideal, ceva ce doar apare" [44:35].

În muzică aflăm identitatea Frumos-Adevăr-Bine, ca ideal ipostaziat.

Idealul artistic-muzical este creare și împărtășire a frumuseții muzicii, care își asigură propria existență, se făurește sub specie aeternitatis în măsura în care își are suport logico-etic.

Frumosul muzical e obiectivare a ideii Adevărului și Binelui; impresionează și dăinuie tocmai ca fiind expresie sensibilă a Adevărului și Binelui. Remarca lui Shaftesbury își are un serios punct de sprijin în muzică: "Ceea ce e frumos e armonios și bine proporționat, ceea ce e armonios și bine proporționat e adevărat; și ceea ce e frumos și adevărat este, în consecință, agreabil și bun" [apud 47:29].

Frumusețea este cea care dă iluzia deplină a Binelui. A trăi și a crea întru Frumos echivalează cu înnobilarea omului, adică înscrierea și devenirea lui în orizontul a tot ceea ce concentrează valoarea-principiu de natură etică: Binele. Frumosul muzical este numai în baza situării într-o ordine, cu măsură, potrivit rînduielii / legii. "Frumosul este atributul a tot ceea ce este sănătos, adică cel mai plin de vitalitate, și este o necesitate indispensabilă a organismului uman. El înseamnă armonie, în el rezidă chezășia liniștei, el întruchipează idealurile omului și ale omenirii" (Dostoievski) [54]. Muzica e semn al legăturii frumuseții (artistice) cu moralitatea - "principiul vital", în concepția lui Guyau, baza generozității, devotamentului și simpatiei între oameni [cf.55]. Se știe, dar se trece cu indiferență ori se face pierdut miezul unui adevăr de demult rostit: dacă omenirea ar asculta mai

Scanned with OKEN Scanner

mult muzică, ar deveni mai bună, mai iubitoare, mai înțelegătoare etc.; pe scurt, mai umană.

Pentru cel care se deschide muzicii, ea face să domnească valorile supreme. Mai mult, îi oferă *paradigma identității Frumos-Adevăr-Bine, o paradigmă a idealului: aspirația către Frumos, ce reprezintă Binele suprem și Adevărul absolut.* Muzica dă seama de unitatea intimă a acestor valori superioare.

Prin muzică, Frumos, Adevăr și Bine pătrund în suflet și îl dezvăluie astfel marcat, în lumina a ceea ce e ideal. Arta, în genere, antrenează cele mai variate categorii de valori, favorizînd unitatea lor într-un întreg; "opera de artă depășește sfera esteticului, întrucît poate să întruchipeze și valori etice, religioase, intelectuale, culturale" (Lucian Blaga) [56].

Muzica reușește să prindă frumusețea, să o păstreze și să o reveleze cu fiecare punere în act a creațiilor de gen; odată cu Frumosul artistic-muzical, un întreg sistem de valori este adus, cu deosebire valori etice; frumusețea muzicală e o frumusețe-simbol pentru moralitate. Cu presupoziția - subliniată insistent de către autorul *"Trilogiei valorilor"* a - unui "anume *mod ontologic*" pentru "apariția artei și a celorlalte creații de cultură", un mod ontologic "în orizontul misterului, ca implicat fundamental omului" [56:528], apreciem arta muzicii în baza valorilor morale imanente ei. Și operele muzicale "există pentru noi tocmai în această intenție de a ne transpune sau de a ne actualiza în modul ontologic specific și deplin uman, al misterului și al revelării" [56:536-537].

Unind facultățile sufletului, muzica le cultivă.

Muzica are virtuți de a genera, stimula, dezvolta sufletul în sens moral. Prin muzică, are loc o eliberare / purificare și totodată o fortificare a sufletului omenesc.

Frumosul muzical - a cărui valoare se exprimă prin "autenticitate, consecvență stilistică, putere emoțională și grad de perfecțiune, prin capacitatea de a reprezenta o contribuție reală în sfera culturii în care ia ființă și din care se răspîndește în lume" [57] - probează o reală dimensiune etică: transmite și orientează în direcția valorilor morale, pe care le sporește și aprofundează. În relație cu muzica, se modelează sufletul moral; se petrece o contaminare cu atributele frumuseții, simetriei, armoniei; concepția moraliștilor englezi (Anthony Ashley Cooper de

Scanned with OKEN Scanner

Shaftesbury, Francis Hutcheson, Joseph Butler) își află, într-un atare context, suport concludent.

Muzica oferă semnul unui ideal al Frumosului estetic și etic. Arta cu magice puteri de modelare spirituală, de apropiere între oameni, muzica oferă semnul unui ideal asemănător lecției superbe a spiritualității creștine, prin idealul Iubirii. Implantînd în suflete iubirea, se sădește în acestea încredere, dăruire, caritate, ieșire din egoism și din dorință primară, din tristețe și alienare, o afirmare a solidarității, a comuniunii; e transcendere a individualității fizice prin efort spiritual, e desăvîrșire, apropiere de Ființa Absolută.

Și prin muzică se arată individul uman (muzician sau doar meloman) în stare a-și trăi viața ca aspirație la un scop superior, moral și metafizic. Prin și dincolo de Frumosul artistic-muzical - ca experiență posibilă -, stăruie semnificațiile privind destinul uman și problema existenței, în ultimă instanță "semnificația morală [ce] acoperă o semnificație metafizică", deoarece "în măsura în care spiritul caută rațiunea întregii existențe, el se înalță către scopul suprem: binele moral" (Schopenhauer) [58].

Totodată, valorile Frumos și Adevăr își au re-prezentare în operele muzicale; în acestea ființează Frumosul-și-Adevărul operei de artă: "Frumusețea este unul din felurile în care ființează adevărul", iar "Adevărul este starea de neascundere a ființării ca ființare" (Heidegger) [36:71, 94]. În opera de artă muzicală, Adevărul și Frumosul sînt inseparabile și au o puternică rezonanță etică-ontologică. E o revărsare de frumusețe, autenticitate și bunătate, prin făptuirile muzicii. În artă (și, cu deosebire în muzică) trebuie să vedem o activitate creatoare întemeiată pe o concepție adevărată, datoria artistului fiind de a descoperi esența în formă exemplară, de a conferi valoare (universală și eternă) prin creația sa. Imaginea frumoasă rezistă în baza garanției de fidelitate, a adevărului ce-l conține.

Operele de artă muzicală, subtilă întîlnire de absolut și relativ, de obiectiv și subiectiv, de general și particular, asigură mai lesne accesul la 'lumea eticului'; se petrece, prin intermediul lor, o armonizare a "gustului cu rațiunea, adică a frumosului cu ceea ce este bun" (Kant) [20:123]; și astfel, "frumosul devine utilizabil ca instrument în vederea a ceea ce este pentru a întemeia pe acea stare sufletească care se autoconservă și care are o valabilitate universală subiectivă acel mod de gîndire care nu

Scanned with OKEN Scanner

poate fi menținut decît printr-un efort susținut, dar care are o valabilitate universală obiectivă" [20:123-124].

Frumosul așează în preajma 'sublimului', definit de către Kant "ca legătura între estetic și moralitate, /.../ conștiința destinului nostru moral, /.../ sublimul - apropiere de vocația morală a omului" [20:24,25]. Îndemn la valorile morale elevate, Frumosul artistic-muzical funcționează și ca normă, ca ceea-ce-trebuie-să-fie (în ordinea Adevărului și Binelui), treapta către ideal, către împlinire, desăvîrșire. Este valabil ceea ce C.Noica sesiza, referitor la 'frumosul artistic', în genere: "caracterul acestuia de a reprezenta normalul, prototipul, idealul și esențialul" [17:30].

Frumos, Adevăr, Bine sînt valori absolute, fiecare ființînd și valorizînd în și pentru sine, ca și prin relația dintre ele; "adevărul constă numai în unitatea conștiinței cu acțiunea, și opera adevărată este numai acea unitate a acțiunii și a ființei, a voinței și împlinirii" (Hegel) [12:229]. Frumos, Adevăr și Bine se afirmă, în artă, antrenîndu-se reciproc, stimulîndu-se și îmbogățindu-și conținutul; sînt, în fond, manifestări ale Ființei unice și perfecte. Distincte, valorile asupra cărora zăbovim se află în afinitate axiologică: "în timp ce adevărul ne arată ceea ce este, iar binele ne arată ceea ce trebuie să fie, frumosul ne arată ceea ce este sub forma cum trebuie să fie", conchide Liviu Rusu [21].

Concretizat în operă, Frumosul muzical "dă întregului tablou, întregii scene a vieții sau lumii reale, un sens mai înalt" (Schopenhauer) [3:274]. Opera de artă muzicală tinde a arăta viața, existența în ceea ce acestea sînt, dar și în ceea ce ar trebui (ele) să fie, făcînd loc normei, imperativului; și, nu în ultimul rînd, în ceea ce se dorește ca acestea să fie / să devină, raportat la ideal. Deci, o angajare în tripla înfățișare a ființării etice, a posibilităților realizării ei identificăm în făptuirile muzicale.

Istoria artei muzicii stă mărturie pentru afirmarea și durarea acelor opere care se dovedesc a fi în rezonanță cu aspirații și comandamente de elevată semnificație psiho-socio-culturală, care-și au referențialul în ansamblul valorilor de Frumos, Adevăr, Bine, în principiul umanismului, al încrederii în și a tensiunii omenirii către ceea ce îi luminează viața și-i dă forța făuritoare, dincolo de încercările grele la care e supusă, dincolo de obstacolele și primejdiile întîmpinate.

Scanned with OKEN Scanner

3. *Utilitarism, hedonism şi eudemonism etic în corespondenţă cu arta muzicii*

'Muzica de artă', produsă fiind dintr-o putere nobilă, şi scopul ei trebuie să fie asemenea: nobil. Rod al spiritului creator, muzica se dovedeşte a fi de folos, în sensul benefic, oferind o stare de 'bine', de mulţumire, de plăcere, chiar de fericire. Muzica e prilej de bucurie eficace prin rolul în orientarea spre ceea ce e nobil, spre ceea ce poate însenina sufletul şi mintea care, primind pe calea Frumosului ceea ce e Bine, ceea ce e exemplar, devin forţe în sensul moralităţii, stăvilind mai lesne pornirile sau atingerile 'rău'-lui. Pe calea *frumuseţii* - "scrisoare de recomandare deschisă, care ne cîştigă inimile de mai înainte" (Schopenhauer) [13:23] -, muzica, în sensul ei propriu, conduce la 'lumea eticului' cu valorile şi principiile caracteristice.

În legătură cu muzica, putem identifica aspectele unui utilitarism etic, precum şi cele ale unui hedonism; mai mult, ale unui eudemonism etic. Arta muzicii s-a dezvoltat datorită caracterului ei *utilitar*, prioritar în perioadele cele mai îndepărtate; treptat, impunîndu-şi caracterul *hedonist* şi *eudemonist*, mai ales odată cu epoca Renaşterii. Prin muzică îi sînt date omului 'plăcere' şi 'folos' împreună, adevăr afirmat şi confirmat în timp. "Cîntecul e cel mai frumos dintre arte şi cel mai folositor dintre toate exerciţiile", subliniază Nifon Ploeşteanu [8:10].

Tocmai atingînd simţurile şi împlinindu-se prin exerciţiul intelectual, muzica e valorizare a plăcerii (în sens spiritual) pînă la extazul-fericire (ţîşnire în maximă libertate şi bucurie a trăirii umane). Totodată, această artă are capacitatea de a disciplina spiritul, de a oferi celui în stare a o recepta norma; căci, în muzică intuim şi semnele unui anume rigorism aducător al exigenţei, al datoriei, prin capacitatea ei (a muzicii) de a păstra măsura, proporţia, ordinea, echilibrul. Astfel, prin muzică se poate petrece o schimbare a sufletului, în sens moral, ca şi o schimbare în plan practic, comportamental, prin aceea că arta sunetelor generează şi cultivă plăcerea spiritului, dă şansa unui chip de trăire a fericirii, solicită înţelegere complexă, generoasă şi adîncă, însemnînd şi dobîndirea unei 'ştiinţe' centrate pe

Scanned with OKEN Scanner

respectul pentru lege; în consecință, reglementare a unei vieți demne a omului.

Prin lucrările muzicale putem reliefa corespondența cu *utilitarismul etic* - "doctrina care consideră *Utilitatea* ca fundament al moralei sau Principiul celei mai mari fericiri" (André Lalande) [59]. Cel puțin, în două privințe: prin maniera de a fi folosită muzica și prin folosul învățăturii pe care muzica o transmite celui ce știe să o descopere, arta sunetelor satisface cerința din care gînditorii moderni au făcut criteriul vieții morale: *utilul*, cu trimitere la înțelepciunea practică.

Din vechime și pînă în prezent, se recunoaște o anumită utilitate, prin binefacerile cîntecului. Un fel de utilitarism etic s-a afirmat în legătură cu muzica încă de la începuturile istoriei omenirii, păstrat de-a lungul timpului într-o serie de practici, obiceiuri și ritualuri populare, prezent, totodată, în aplicații fundamentate științific, puse în lumină de medicina secolelor XVII-XVIII și susținute, astăzi, de către specialiștii în meloterapie.

În culturile arhaice (pentru spațiul european, la care ne oprim - dar nu numai -), muzica avea o funcție metafizică și soteriologică ce s-a transmis peste secole. Popoarele primitive au sesizat efectele benefice ale muzicii; drept urmare, o foloseau în 'cîntecul magic' pentru a îmblînzi natura, pentru a aduce ploaia sau soarele, pentru înfrîngerea 'rău'-lui în genere (fie boală, fie o stare de spirit negativă, fie un vrăjmaș), precum și pentru trezirea și / sau cultivarea unor sentimente și gînduri de 'bine', de iubire, de întrajutorare, de solidaritate.

Numeroase sînt relatările despre folosirea muzicii pentru tratarea diferitelor boli psiho-somatice. Homer, Teophrast, Plutarh, Democrit, Athenaios credeau că muzica poate vindeca ciuma, reumatismul, sciatica, guta, înțepăturile scorpionului, mușcăturile viperei. Anticii recomandau folosirea muzicii pentru tratarea alienaților, pentru potolirea furiei. În baza mărturiilor celor vechi, știm că cetățile cu rînduieli bune s-au îngrijit în mod deosebit de muzică; mai exact, de cultivarea 'muzicii nobile'. De asemenea, sintagme muzicale - păstrate de istoria muzicii - au semnificații precise, sînt semne pentru folosirea muzicii, în antichitate, pentru a marca evenimentele majore (de bucurie ori durere, de elan ori deznădejde) în viața omului, pentru a adormi copiii în leagăn, pentru susținerea virtuților în munca zilnică pe timp de pace, ca și pentru întărirea virtuților cerute în vreme de

Scanned with OKEN Scanner

luptă, de război. Cu ajutorul muzicii - scrie Plutarh -, "Terpandru a pus capăt răzvrătirii printre spartani, /.../ Thaletas din Creta adus la Sparta vindecă pe locuitorii ei de ciumă" [60].

Efectul curativ al muzicii asupra psiho-somaticului omului înseamnă, în fond, asigurarea (și a) 'sănătății' lui morale, realizarea stării de echilibru și armonie (în interioritatea și exterioritatea sa) prin care se structurează umanul, ca valoare-ideal.

Chiar și numai ca divertisment, muzica e prilej de a uita, cel puțin momentan, de grijile și de urîtul existenței. Producția / opera muzicală propriu-zisă și actele fundamentale muzicii (creație, execuție, audiție) sînt adevărate modalități "susceptibile de a se recupera în bucurie", acea bucurie de a fi, "afirmată de fiecare, în fiece clipă" - despre care vorbește Simone de-Beauvoir [61]. Satisfacția pe care o procură creația muzicală ține de "plăcerile sensibilității" în a căror sumă Schopenhauer află fericirea (cf.13).

Prin muzică, omul are șansa de a trăi o *plăcere / hedoné* superioară, cu adevărat o plăcere "făcută în vederea binelui" (Platon, *"Gorgias"*). Frumosul muzical poate fi, într-adevăr, conform gîndului platonian din *"Republica"*: "frumos e folositorul; urît e vătămătorul" [46:457b]. E o *plăcere* superioară, "care desăvîrșește activitatea" (Aristotel) [30:343], dată fiind forța purificatoare a muzicii și potrivirea frumuseții acestei arte cu noblețea sufletească. Referindu-se la puterea și folosul muzicii, Stagiritul sesiza că această artă e "mai degrabă și un mijloc de a ajunge la virtute", fiind în stare "să înrîurească și ea sufletele, deprinzîndu-le cu o plăcere nobilă și pură", facilitînd "descordarea inteligenței" la desăvîrșirea căreia își aduce contribuția substanțială [62:196-197].

Asigurînd plăcere, pe calea 'frumos'-ului ce marchează simțurile, fără ariditatea și răceala unor abstracții teoretice bazate aproape exclusiv pe efortul minții, antrenînd în mai mare măsură emoție, sentiment, voință, dar și, împreună cu acestea, rațiune, operele muzicale poartă asupra celei mai veritabile problematici etice; deschid către și îndeamnă la Frumos, "ca o formă superioară a binelui", ce "pătrunde în conștiința noastră ca o lecție de virtute, /.../ fermecătoare și convingătoare în același timp" [63].

Scanned with OKEN Scanner

Prin semnificaţia valorilor etice - care-i sînt temei şi scop - , muzica se impune, aşa cum dorea Platon (în *"Republica"*), ca artă cu deschidere către Idee, în stare "a vorbi cu raţiune în favoarea plăcerii".

Plăcerea, provocată de contactul cu muzica, ridicată pînă la entuziasm, activează în sens moral individul; după cum observă Tudor Vianu, entuziasmul chiar se interiorizează într-un soi de "fidelitate" şi "întăreşte consistenţa internă a omului" [64]. Muzica însăşi înseamnă plăcere; plăcere care sensibilizează şi aduce mulţumire sufletului, pe care îl pune în acord cu judecăţile raţiunii: "plăcerea fiind în acelaşi timp cultură şi predispunînd spiritul pentru idei", cum ar spune Kant, luînd în considerare legătura artelor în chip "direct sau indirect cu ideile morale, singurele care conduc la o satisfacţie autonomă" [20:220]. Este o plăcere ce potenţează mişcarea către cele mai înalte valori morale.

Omul trăieşte o adevărată delectare prin muzică - manifestare particulară a aspiraţiei către Bine, respectiv a atingerii Binelui prin şi ca plăcere; plăcerea dusă pînă la ceea ce poate fi desemnat drept fericire. Iar aceasta, dată fiind bucuria integrităţii şi a autenticităţii, a echilibrului şi armoniei ce se fac şi cresc în omul capabil a învăţa adevăratele înţelesuri ale muzicii; căci, muzica înseamnă rezonanţă interioară, precum şi acord în situaţia de relaţionare om-lume, înseamnă producere a unei amplificări / sporiri substanţiale a umanului -.

Muzica e 'plăcere' în sens epicurian, plăcere potrivită cu înţelepciunea şi fericirea, cu echilibrul şi liniştea (absenţa suferinţei, απονια, şi liniştea deplină, αταραξια); e începutul şi ţelul unei vieţi fericite, bunul nostru cel dintîi şi propriu, cea care dă omului demnitate (cf. *"Scrisoare către Menoiceus"*). Plăcerea epicuriană - apreciază Gheorghe Vlăduţescu - "semnifică şi starea pozitivă de bucurie actuală", "este şi o exultanţă, un triumf şi nu o stingere, o lumină şi un elan, este victoria omului şi fericirea pe care o dă izbînda"; întrucît, "etica plăcerii nu este o desfiinţare a moralităţii /.../, ci ridicarea deasupra unei umanităţi precare" [65].

Formă de activitate umană, de constituire a gîndirii şi rostirii particulare, de transmitere a sentimentelor, muzica e liant între oameni, orientîndu-i către Binele universal care, ne spune Platon (în *"Gorgias"*), se numeşte în planul uman *fericirea / eudaimonia*. Adunînd, unind oamenii şi îndemnîndu-i într-o

Scanned with OKEN Scanner

asemenea superioară idee-sentiment, muzica devine "un mijloc /.../ indispensabil pentru viața umanității și pentru progresul ei pe drumul fericirii" (Tolstoi) [47:58].

Cîntare, muzica este și în-cîntare; este stare de beatitudine, de extaz. Extazul muzical a provocat pînă și pe un Emil Cioran a recunoaște virtuțile extraordinare ale artei sunetelor: "Extaz muzical. /.../ O senzație difuză, un sentiment inefabil mă reduc la o sumă nedeterminată de vibrații, de rezonanțe intime și de sonorități învăluitoare" - scrie autorul amintit, în *"Cartea amăgirilor"*. "Starea muzicală nu este o iluzie, fiindcă nici o iluzie nu poate da o certitudine de o așa amploare, și nici o senzație organică, de absolut, de trăire incomparabilă, semnificativă prin sine și expresivă în esența sa. /.../ Extazul muzical este o revenire la identitate, la originar, la rădăcinile primare ale existenței. În el rămîne /.../ curentul imanent și organic al vieții. /.../ De aici încep toate revelațiile" [66].

Muzica e o eliberare de realul temporal(izat) și trăire într-un plan al idealului și eternului. Suprem semnificativă pentru creativitatea omului (muzician sau meloman), muzica deschide întru valoarea nemuririi ca libertate absolută prin creație, ce poate da *fericirea*.

Aspectele unui hedonism și eudemonism etic prin muzică își au izvoare în chiar teoria grecilor antici despre artă, în genere (în cazul nostru, muzica), prin triada: 'mimesis', 'poiesis', 'catharsis'. Vizăm, firește, "cîntecele care purifică sufletul", care "ne dau o bucurie nevătămătoare" (Aristotel) [62:206].

Este un adevăr de nezdruncinat acela că muzica (de artă !) poate da omului bucurie în sensul superior al noțiunii, sensul plin și esențial: bucuria vieții și a celor mai înalte valori ale acesteia. În *bucurie* se cuvine a recunoaște, precum în iubire, valențele apropierii omului de Creator; "dacă omul mai poate colabora cu Creația, mai poate adăuga ceva lumii acesteia atît de pline și de bogate - acel lucru este bucuria, cît de mult întuneric, demoniac și mizerie ar exista în noi", scrie Mircea Eliade [67]. Unei asemenea constatări-deziderat muzica îi dă expresia cea mai elocventă.

Prin creația artistic-muzicală, aflăm sensul *fericirii*, valoare ce a frămîntat din totdeauna spiritul uman. Chiar dacă, așa cum remarcă S.de Beauvoir, "Pentru că omul este proiect, fericirea sa ca și plăcerile sale nu pot să fie decît proiecte" [cf.61], în muzică

Scanned with OKEN Scanner

aflăm coordonate pentru această aspirație îndepărtată. *Fericirea* a reprezentat mereu scopul către care omul aspiră. Valoare-ideal, ea adună 'virtuțile': "fericit este omul desăvîrșit și bun", ne învață Socrate ("*Gorgias*"), îndemnînd: cel ce tinde spre fericire să fie stăpînit de dreptate și de înțelepciune"; "fericirea ar fi înțelepciunea și știința" ("*Euthydemos*").

Identificată cu Binele de către Aristotel, fericirea e concepută prin echilibru, ca excelență a spiritului. Fericirea este supremul 'bine', este suprema frumusețe și suprema plăcere. Ea presupune activitatea complexă afectiv-emoțională și intelectuală a spiritului, căpătînd adevărata semnificație numai în plan etic; "fericirea se realizează odată cu progresul în omenire, căci fiece treaptă de moralitate, de bunătate, e producătoare de fericire" (Petre Andrei) [68]; iar esența ei o constituie virtutea. "Fericirea se înfățișează ca ceva perfect și autarc, ea fiind scopul final a toată acțiunea - se arată în "*Etica Nicomahică*" -. /.../ Fericirea se numără între lucrurile demne de respect și perfecte. Şi aceasta și din pricină că ea e principiu. /.../ acea viață e fericită care e conformă cu virtutea în general" [30:38,52,350].

Într-o generoasă semantică se revelează valoarea 'fericirii' prin raportare la arta muzicii. Dacă ar fi să ne referim doar la creatorul în acest domeniu, constatăm că acesta trăiește fericirea prin împlinirea talentului său; "adevărata fericire a vieții unui om stă în libera dezvoltare a talentelor lui" (Aristotel, "*Politica*") [62:11]. De asemenea, el (muzicianul) trăiește fericirea ca 'libertate' și în relație cu ceilalți, ca fiind folositor acestora, în deschiderea sensurilor 'virtuții': "Utilitatea nu este decît fericirea adevărată; a fi util înseamnă a fi virtuos; a fi virtuos înseamnă a răspîndi fericirea", afirmă d' Holbach [69]. "Numai prin virtute va putea omul să atingă fericirea. /.../ Virtutea nu este decît arta de a fi fericit de fericirea celorlalți" [69:279]. Ideal natural al vieții morale, fericirea e consecință a virtuții. În temeiul lucrării făurite și dăruite spre bucuria celorlalți, compozitorul trăiește fericirea prin fericirea celor care beneficiază de opera sa; "fericirea este cu atît mai înaltă, cu cît lucrarea este mai aleasă" (Schopenhauer) [13:158].

Prin creație artistic-muzicală se asigură corelarea unui ansamblu de valori centrate pe: *folos*, *fericire*, *libertate*, *solidaritate*, atît în planul aspirațiilor individuale, cît și al celor colective. Prin opera sa, compozitorul se manifestă în propria

Scanned with OKEN Scanner

libertate şi capacitate de a se face util pentru fericirea personală şi pentru fericirea celorlalţi. Fericirea constă în uniunea dintre oameni, în legătura sufletească dintre aceştia, izvorul ei aflîndu-se "în concordanţa sufletului cu sine însuşi şi cu mediul moral-social" [68:27]; ceea ce muzica reuşeşte cu prisosinţă.

Fericirea dobîndită prin muzică înseamnă în-stăpînire a acestei arte şi folosire cu înţelepciune de ea; e fericirea obţinută prin 'creaţie', ce implică satisfacerea nevoii de libertate şi de interes personal în acord cu responsabilitatea socială; nu mai puţin, implică un perpetuu efort de autodepăşire, de perfecţionare - şi în orizont moral, avînd drept răsplată: fericirea.

BIBLIOGRAFIE

1. Paul Bertrand, *Précis d' Histoire de la musique*, p.30.
2. George Bălan, *Arta de a înţelege muzica*, p.106.
3. Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, tome 1, p.269.
4. Hermann Hesse, *Jocul cu mărgele de sticlă*, p.5.
5. Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, p.203.
6. F.W.J. Schelling, *Filozofia artei*, p.207.
7. Alexandru Bogza, *Realismul critic*, p.264.
8. Nifon Ploeşteanu, *Musica bisericească pe psaltichie şi note liniare*, p.9.
9. Gavril Galinescu, *Cântarea bisericească*, p.4.
10. Denis Cleary, *Antonio Rosmini: Introduction to his Life and Teaching*, p.27.
11. Stéphane Lupasco, *Logica dinamică a contradictoriului*, p.323.
12. G.W.Fr. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, p.9.
13. Arthur Schopenhauer, *Aforisme asupra înţelepciunii în viaţă*, p.38.
14. Platon, *Opere IV, Phaidros*, 278d.
15. *Filozoful-Rege ?*, Mircea Flonta, *Prefaţa*, p.9.
16. Platon, *Opere VII, Philebos*.
17. Constantin Noica, *Devenirea întru fiinţă*, p.13.
18. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p.XVI.
19. Martin Heidegger, *Fiinţă şi Timp*, p.249.
20. Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare*, p.223.

Scanned with OKEN Scanner

21. Liviu Rusu, *Eseu despre creația artistică*, p.329.
22. Immanuel Kant, *Întemeierea metafizicii moravurilor. Critica rațiunii practice*, p.54.
23. Paul Ricoeur, *Metafora vie*, p.34.
24. D.D.Roșca, *Existența tragică*, p.200.
25. Aristotel, *Despre suflet*, p.97.
26. Charles Lalo, *Esquisse d'une Esthétique Musicale scientifique*, p.28.
27. Michel de Montaigne, *Eseuri II*, p.497.
28. René Descartes, *Discurs asupra metodei de a ne conduce bine rațiunea în a căuta adevărul în științe*, p.66.
29. Emst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, vol.1 *Le langage*, p.27.
30. Aristotel, *Etica Nicomahică*, Cartea X, cap. VII și VIII.
31. Jules Combarieu, *La musique. Ses lois, son évolution*, p.264.
32. G.W.Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, p.352.
33. Th. Ribot, *La psychologie des sentiments.*
34. Nicolai Hartmann, *Estetica*, p.506.
35. Michel Serres, *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, p.23.
36. Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, p.317.
37. Mihai Eminescu, *Fragmentarium.*
38. Edmond Buchet, *Connaissance de la musique*, p.243.
39. Alexandru Boboc, *Fenomenologia și științele umane*, p.9.
40. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, p.15.
41. Benedetto Croce, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, p.95.
42. Edmund Husserl, *Scrieri filosofice alese.*
43. Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, p.145.
44. G.W.Fr. Hegel, *Enciclopedia științelor filozofice*, Partea a treia *Filozofia spiritului*, p.388.
45. J.-Claude Piguet, *Ernest Ansermet et les fondements de la musique*, pp.60-61.
46. Platon, *Opere V, Republica*, 517c.
47. Leon Tolstoi, *Qu'est-ce que l'Art ?*, p.266.
48. Ivan Gobry, *Les niveaux de la vie morale.*
49. Fréderic Rauh, *L'Expérience morale.*
50. Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filozofilor*, p.423.
51. Mircea Eliade, *Arta de a muri*, p.210.
52. Arthur Schopenhauer, *Studii de estetică*, p.137.
53. Eugeniu Sperantia, *Supremația credinței pure în viața sufletească și socială*, pp.61-62.

Scanned with OKEN Scanner

54. Fedor Dostoievski, *Scrisori. Despre literatură și artă*, p.78.
55. J.M. Guyau, *Esquisse d' une morale sans obligation ni sanction.*
56. Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, în *Opere 10.*
57. Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică. Ghid IV*, p.55.
58. Arthur Schopenhauer, *Le fondement de la morale*, p.179.
59. André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, tome II.
60. Plutarh, *Despre muzică*, p.440.
61. Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguité*, p.196.
62. Aristotel, *Politica*, pp.196-197.
63. Ernest Stere, *Artă și filosofie*, p.33.
64. Tudor Vianu, *Transformările ideii de om și alte studii de estetică și morală*, pp.64-69.
65. Gheorghe Vlăduțescu, *Etica lui Epicur*, pp.37, 38, 26.
66. Emil Cioran, *Cartea amăgirilor*, pp.5, 6, 8.
67. Mircea Eliade, *Oceanografie*, p.132.
68. Petre Andrei, *Problema fericirii. Fundamentul său etico-sociologic*, p.129.
69. Holbach, *Sistemul naturii*, p.295.

Scanned with OKEN Scanner

LIMBAJUL MUZICAL ŞI MUZICA-LIMBAJ. SEMIOTICĂ MUZICALĂ

1. Consideraţii terminologice

Abordarea artei muzicii, ca realitate ultimă, conduce la necesitatea înţelegerii în sensul profund, a pătrunderii în semnificaţia limbajului muzical - revelator al unei poziţii metafizice.

Limbajul muzical reprezintă ansamblul mijloacelor specifice de exprimare, avînd funcţia de comunicare; prezintă trăsături proprii, de conţinut şi formă, în relaţiile reciproce dintre acestea, dintre elementele acestora. Limbajul muzical este o manieră specifică de dezvăluire a lumii, univers de discurs.

Cu grad maxim de cuprindere şi plinătate în efect, de abstractizare, de ambiguitate şi totuşi claritate - comparativ cu celelalte tipuri de limbaj: "poetic, uzual, ştiinţific" [cf.1] -, în care "expresia este totul" [id.], limbajul muzical este în cel mai înalt grad universal, penetrînd cel mai adînc esenţa lumii, reuşind a o face accesibilă în mai mare măsură decît oricare alt limbaj. Dincolo de fenomenalitate şi temporal-efemeritate, de aspectele de arbitrar, muzica - prin elementele de fond, în partea ei de absolut şi de etern - revelează "sensul cel mai adînc, oferă ilustrarea cea mai exactă şi mai clară a lumii" (Schopenhauer) [2], ea fiind "cea mai răscolitoare dintre toate artele, atingîndu-şi, în consecinţă, ţelurile prin propriile ei resurse" [3].

Din perspectiva 'limbajului muzical', în cele ce urmează, tratăm *muzica*, ce este - ca orice artă - (şi) limbaj; un limbaj special care exprimă în chip particular existenţa, probînd - în lipsa conceptului, şi poate tocmai de aceea - capacitatea superioară de a-i surprinde şi dezvălui esenţa, de a asigura comunicarea inclusiv în orizontul transfigurării ideale a existenţei; "considerată ca expresie a lumii, muzica e în cel mai înalt nivel un limbaj universal care este pentru generalitatea conceptelor ceea ce conceptele însele sînt pentru lucrurile particulare" [2:273].

Scanned with OKEN Scanner

În funcția de limbaj, muzica se înfățișează ca proces de emitere / transmitere, de vehiculare și primire / receptare de mesaj, purtînd asupra semnificațiilor triplei raportări a omului la: cosmos, societate, sine, contribuind la comunicare, la comuniune. Muzica este un limbaj pur al gîndurilor; totodată, cel mai generos al sentimentelor, venind nu numai să le dea viață, dar să le și lărgească domeniul, trezind emoții și impresii nebănuite, determinînd mai mult decît oricare artă dinamismul complex al sufletului. "Lucrul cel mai minunat este că nu există nici o limită în ce privește diferitele feluri de simțăminte pe care le poate stîrni muzica. /.../ Ea dă glas acelor simțăminte pe care noi nu le putem numi, numai că ea face aceasta cu note, și nu cu vorbe /.../ Nu trebuie să uităm că muzica este mișcare, că ea se îndreaptă întotdeauna spre ceva, alunecînd, schimbîndu-se, curgînd de la o notă spre alta. Mișcarea aceasta ne poate spune mai mult despre ceea ce simțim și felul în care simțim decît ar putea-o face un milion de cuvinte", atrage atenția compozitorul și dirijorul Leonard Bernstein [4]. Muzica este arta-limbaj universal, cu cea mai plurală deschidere semantică; de unde și dificultățile de traducere a ei, dată fiind măsura aderenței sensului la semne.

În contactul imediat (cu opera muzicală), ni se prezintă un limbaj afectiv-emoțional, dincolo de care deslușim un veritabil limbaj ideatic. Muzica este autentic logos, este cuplul 'sermo'-'ratio' (exprimare și rațiune). *Muzica-limbaj* este gîndirea ce se rostește în mod specific, în unitatea formă-conținut, cu trimitere la sens. În 'muzica-limbaj', aflăm ceea ce Hegel numește "subzistența subzistenței spiritului" [5].

Muzica este proces perceptiv temporal. În dinamica reprezentărilor muzicale, aflăm dinamica gîndurilor și a întregii trăiri sufletești a omului. Arta sunetelor este limbajul cu cea mai mare capacitate de a actualiza viața sufletească a ființei umane în diferite grade de întindere și intensitate. Cele mai diverse stări de spirit prind contur: meditație, confesiune, reverie, agitație, revoltă, îndoială, credință, speranță, bucurie-tristețe, optimism-pesimism, iubire-ură. Sînt stări de spirit cu profundă încărcătură etică.

Limbaj fiind, muzica ține de condiția umană, depășire a individualității și legătură cu tot ce ființează. Experiența muzicală este, prin natura ei, o experiență a dialogului, este experiența umană în planul comunicării; cu muzica, ne așezăm în ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

Heidegger numește a fi "ceasul destinal al dialogului" [6], în ceea ce Sartre (referindu-se la limbaj) consideră că "este în chip original ființa-pentru-altul, adică faptul că o subiectivitate se încearcă drept obiect pentru altul" [7]. Prin intermediul operei muzicale, individul se exprimă, întemeind relația, legătura cu ceilalți; e individul ca proiect către altul, ca ieșire din sine, depășire, ca intenționalitate în situația de comunicare.

'Muzica-limbaj' înseamnă comunicare, ce este esențialmente etică; înseamnă a avea înțelegerea în interioritatea omului dobîndită cu și prin relație cu ceilalți, în funcție de care se asigură conferire de sens existenței umane. "Limbajul este conștiința-de-sine existentă pentru ceilalți, el este conștiința-de-sine care este dată nemijlocit ca atare și care, ca fiind această conștiință-de-sine individuală, este universală" (Hegel) [5:367-368].

Muzicii i se potrivește din plin funcția-trăsătură: comunicarea - în fapt, una din necesitățile fundamentale ale omului, însemnînd cunoaștere în profunzime, intuire directă a realității, pătrundere în și, mai ales, înțelegere a ceva din idealitatea lumii. *Muzica este comunicare,* în înțelesul originar și suprem: de 'a fi în legătură'; *muzica înseamnă comuniune, contact și dialog între subiecți, transmitere și primire de mesaj.* Prin intermediul operelor muzicale, omul are ocazia de a se instala în punctul de vedere al celuilalt, simțind și trăind ceva semnificativ al vieții.

Muzica este limbaj de maximă concentrare, abstractizare și generalitate (în acestea stînd și secretul desăvîrșirii); totuși, cel mai accesibil, cu cea mai mare forță de penetrare și de relaționare umană. Mai mult ca orice tip de limbaj, muzica sugerează cu sinceritate, cu naturalețe, viața sufletului omenesc în ceea ce are mai intim și ideal, reușind a satisface necesitatea de armonie în individ, ca și nevoia de participare la armonia comună, în unitatea cu semenii, cu lumea. Mesajul muzicii este al unor experiențe fundamentale: mărturie a marilor neliniști, dar și a încrederii, a echilibrului posibil de atins, evocare și descriere, trăire nuanțată într-o foarte largă gamă - de la agonie, frică, angoasă, la bucurie, speranță, beatitudine -.

Artă-limbaj, muzica, în abordarea ei, solicită apelul la filosofia limbajului, filosofie marcată de cercetări în lingvistică, prin nume consacrate: Bloomfield, Harris, Osgood și Richards,

Scanned with OKEN Scanner

Chomsky, Saussure, Hjelmslev, Jakobson, cu contribuții relevante pentru teoria artei, a esteticii. De altfel, Benedetto Croce, pronunțîndu-se pentru identitatea lingvisticii cu estetica, afirmă: "Filosofia limbajului și filosofia artei sînt același lucru" [8]. În aceeași optică, am aminti despre studiile de lingvistică structurală, de poetică, autorii considerînd - cum o face, spre exemplu, Samuel E.Levin - că "unitățile poetice nu sînt decît proiectări ale schemelor sintagmatice (patterns) recunoscute pe planul analizei semnelor"; atît în planul expresiei, cît și al conținutului, pot fi identificate două niveluri ierarhice de comunicare poetică, succint redate într-un tabel ce trimite la evidențierea unor "unități poetice prin dimensiunile lor sintagmatice, pentru Expresie: <<Scheme fonematice>>, pentru Conținut: <<Scheme Gramaticale>>" [cf.9]. Ne vin în sprijin asemenea observații - din cîmpul diferitelor *teorii asupra limbajului*: gramaticale, morfologice sau sintactice -, în încercarea noastră de a aduce în prim plan creația muzicală prin valorile morale.

Opera muzicală trebuie gîndită prin unitatea conținut-formă, substanță-expresie, interior-exterior, element-relație-întreg, deoarece așa se și oferă; ea este corelare expresie-conținut, ca în orice tip de limbaj: "un conținut care curge substituindu-se unității formei - în sine închisă și permanentă -" (Ernst Cassirer) [10].

Contribuțiile din domeniul lingvisticii: structurale (A.Martinet), descriptive (L.Bloomfield), al glossematicii (L.Hjelmslev, E.Coșeriu), alături de abordarea de către logicieni a limbajului, în tradiția deschisă în cultura europeană de către Aristotel și stoici, trecute prin preocupările scolasticilor (pe linia semanticii logice), pînă la fondatorii logicii matematice (Leibniz, Boole, Frege) și simbolismul lui G.Peano, B.Russell, cercetările lui L.Wittgenstein și R.Carnap permit abordarea cu succes a limbajului muzical, prin semnificație și sens, respectiv prin dimensiunea semantică. Orice expresie trimite la obiectul desemnat, se referă la ceva anume, are semnificație, iar acest obiect (desemnat) comportă anumite determinări, este considerat sub anume raport, expresia avînd și sens; e concepția frege-ană, după care semnul (în cazul nostru, semnul muzical) exprimă sensul sau / și desemnează semnificația sa (semnifică).

Scanned with OKEN Scanner

Studiile de filosofia limbajului pun în lumină legătura limbă-existență, relația de identitate și de opoziție în 'logos'-ul heracleitic, respectiv legătura limbă-gîndire (logos-ul la Aristotel), și distincția stoică: semnificant (cuvînt), semnificat (obiectul indicat prin cuvînt) și lucru (existentul). Nu mai puțin, lămuriri importante sînt aduse de textele scolastice de semiotică (P.Hispanus, W.Occam), analiza relației cuvinte-lucruri (în filologia Renașterii), studiul limbii la Descartes și tratarea limbii în legătură cu problematica logicii generale la Leibniz, distincția "filosofie naturală" - filosofie morală - "semiotică" sau "învățătura semnelor" la J.Locke, aporturi însemnate ce au cultivat terenul lingvisticii moderne ale cărei baze au fost puse de către Ferdinand de Saussure, cu distincția 'limbaj' și 'vorbire', 'semnificant' (imagine acustică) și 'semnificat' (concept); de asemenea, au cultivat terenul structuralismului (cu școlile din Praga, Copenhaga, Viena, cărora li se adaugă "școala descriptivă" americană), ca și pe acela al teoriei "semnificațiilor intenționale" prin Brentano, Husserl.

Din multele și valoroasele teorii ale limbajului, cu deosebire ne oferă instrumente de lucru întru lămurirea universului 'limbajului muzicii' acelea consacrate sintaxei și semanticii, axate pe surprinderea sensului, fundamentînd știința generală a semnului și a semnificației, teorii dezvoltate din antichitate pînă în prezent, desemnate prin termenii 'semiologie' și / sau 'semiotică'. Sînt teorii centrate pe 'comunicare', cu răsfrîngeri / ipostaze în contemporaneitate: filosofie a științei sau filosofie a lingvisticii, gramatică textuală (Saussure, Hjelmslev, Chomsky, Greimas); fenomenologie și hermeneutică (Husserl, Heidegger, Gadamer, Ricoeur); cercetare a aspectelor de structură și funcționare a limbajului (Frege, Russell, Carnap, Wittgenstein, Goodman, Austin, Strawson, Quine), cu "cotitura lingvistică" / "cotitura comunicativă"; semiologie, ca "știință a semnalelor" / semiotică (R.Jakobson, R.Barthes, L.I.Prieto, J.Kristeva, U.Eco) etc.

Binevenite pentru exegeza limbajului artistic-muzical sînt constatările lui Croce privind abordarea identității intuiție-expresie (prin 'expresie' considerînd atît expresiile lingvistice, cît și nelingvistice: obiectivizarea impresiilor în artă, de pildă), precum și dezbaterile din ultimele decenii din S.U.A. privind fonetica și înțelesul gîndirii și comportamentului (în lingvistica

Scanned with OKEN Scanner

descriptivă a lui Kenneth L.Pike și Marvin Harris care consideră, într-un tot, imaginație, gîndire, rostire - paradoxala problemă a cercului, ce își găsește ilustrare în limbajul muzical, cu 'pașii': ascultare, înțelegere, ființare, creare, și din nou spre opera muzicală antrenînd audiție, deci ascultare, înțelegere etc.).

De altfel, în cadrele generoase ale filosofiei limbajului, un interesant exemplu propune muzicianul Leonard Bernstein (în conferințele ținute la Universitatea Harvard și publicate în volumul *"The Unanswered Question"*), prin tratarea artei sunetelor raportîndu-se la gramatica generativ-transformațională a lui Chomsky. Muzica este abordată, astfel, în corespondență cu cele 3 ramuri ale lingvisticii: fonologie, sintaxă și semantică, reușindu-se a se ilustra și caracterul de universalitate al muzicii; pentru Bernstein, o fonologie a muzicii ar proveni din noțiunea universală de serie armonică, careia i se alătură o sintaxă muzicală de asemenea universală, ce poate fi codificată și structurată în termenii simetriei și ai repetiției [cf.11].

2. Introducere într-o semiotică muzicală

Apelînd la însemnele de valoare din teoriile limbajului, care ne vin în sprijinul abordării 'muzicii-limbaj', optăm pentru *semiotică*, cu posibilitățile teoretice și metodologice (pe care ea le oferă) ale unei analize unificatoare, de reconstrucție, atît la nivelul întregului, cît și la cel al elementelor componente (ale limbajului muzical), al 'obiectului' (muzical) - stare și proces -, atenția concentrîndu-se asupra sensului etic al muzicii. "Orice discurs despre sens devine un exercițiu semiotic", precizează Greimas [9:29]. Creația / opera muzicală, în genere, poate fi abordată ca 'limbaj-obiect' (text și discurs), însemnînd flux sonor ce se articulează într-o arhitectonică - unitate a conținutului și formei muzicale -.

Avînd o remarcabilă funcție de operaționalizare și conceptualizare, semiotica dă seama de prezența rodnică a logicii în domeniul filosofiei morale și al artei muzicii, tărîmuri complementare, grăitoare pentru dimensiunea umanului.

Scanned with OKEN Scanner

Organon, instrument al inteligenței cu aplicație universală - cum atribuia Aristotel rost logicii -, semiotica se constituie în model analitic pentru fundamentarea demersului nostru asupra relației esențiale dintre creația muzicală și valorile morale, pentru interpretarea acesteia - reliefare a unității dintre gîndul filosofic, trăirea artistică și formalismul logicii -.

Prin valoarea euristică, semiotica asigură o introducere și totodată argumentare în analiza sistematică și complexă, pe niveluri și în ansamblu, relaționînd static și dinamic, continuu-discontinuu, transparent-opac. Considerăm travaliul semiotic în dubla tradiție: cea originată în semiologia indiană (de la gramatica lui Panini) și medicina greacă, dezvoltată ulterior în moștenirea 'semiologiei' lui Ferdinand de Saussure, cît și cea a liniei Locke-Peirce-Morris, în măsura în care *teoria generală a semnelor* ne permite clarificări, ordonări, nuanțări, operarea cu un plus de rigoare în terminologie, pentru a evita (cît se poate) arbitrariul într-un spațiu simbolic deosebit de complex și dinamic, prin excelență ideal: acela al limbajului muzicii. Istoria semioticii, identificabilă în chiar istoria gîndirii umane, este corelată interesului, justificat, pentru 'limbaj': prin lingviști, de la gramaticienii indieni, cu medievalii "modistae", la neogramarieni și structuraliști; prin teoriile limbajului cu orientarea spre teoria semnelor - de la speculațiile lui Platon și Aristotel, epicurieni și în special stoici (cu doctrina greacă a semnificației; termenul "semeiotiké" venind de la "sema"= semn), prin Augustin, Locke, pînă la Ch.S.Peirce, Ch.Morris, U.Eco, J.A.Greimas, Th.Sebeok; prin contribuțiile merituorii în domeniul sintaxei (Katz și Postal, Chomsky), al fonologiei ("teoria tagmemică" a lui Pike și Harris), al semanticii (A.Schaff, U.Weinreich), prin teoria clasică a actelor de limbaj (Austin, Searle) etc. Considerînd, aici, *limbajul muzical* și *muzica-limbaj*, semiotica ridică tratarea acestora de la cadrul discuțiilor lingvistice la o teorie generală a semnelor.

"Știința care studiază viața semnelor în sînul vieții sociale" (Saussure) [12], "doctrina formală a semnelor" (Peirce) [13], "modalitate de trecere de la ceea ce e dat la ceea ce e neperceput" (Sebeok) [14], **semiotica** asigură travaliul teoretic asupra gîndirii și lucrurilor, venind cu virtualitatea codării-decodării în baza 'semnului'.

Scanned with OKEN Scanner

Semiotica prezintă valențe remarcabile pentru descifrarea și explicarea unui limbaj (în cazul de față, limbajul muzical), ea (semiotica) impunîndu-se ca un instrument de valoare în teoretizarea din partea celui care, într-un fel sau altul, își apropriе arta muzicii și caută să o pătrundă, să o înțeleagă.

De asemenea, constatăm și posibilitatea unei situații prin efect: în sensul că, plecînd de la valențele semioticii de aparat teoretic de transpunere într-un limbaj artificial a muzicii, arta în cauză intră astfel în atenția nu neaparat a muzicianului ori a melomanului, ci chiar a unei persoane indiferente la ea, dar care, familiarizată fiind cu tehnici de limbaj, ajunge - prin decodificarea a ceea ce, în ultimă instanță, a fost translat în semne computerizate - în stare a-și stîrni interesul pentru ceea ce e dincolo de asemenea semne; și, în consecință, se poate petrece chiar trezirea interesului de a asculta muzică din partea celui care are știința limbajelor informatizate. Cu instrumentarul semiotic, o muzică poate fi codificată pînă la realizarea într-un program pe calculator; specialistul în domeniu, fără a fi un cunoscător sau iubitor de muzică, poate, pe această cale, să ajungă să dorească a ști, a-și apropria universul muzical, poate ajunge să vrea a asculta muzică, să simtă nevoia de ea și chiar să o îndrăgească. Este un aspect cu care omul contemporan - tot mai mult prins de mirajul tehnic-tehnologic și îndepărtîndu-se de dimensiunile unei vieți spirituale (și artistice) autentice - se confruntă și pe care se cuvine a-l lua în seamă, valorizîndu-l cît mai eficient și benefic pentru el. Într-un atare exercițiu (ce-i drept, mai puțin obișnuit) - deci, și dinspre operator / tehnician electronic, 'homo technicus' -, individul uman se poate îndrepta în direcția devenirii unui consumator și doritor de artă, ființă valorizatoare în acest plan, 'homo aestheticus' și, mai departe, 'homo ethicus'. Se întîmplă ceva asemănător situației celor care, prin intermediul filmului (artistic sau documentar), mult frecventat în secolul XX, ajung, indirect, prin fondul muzical perceput, să se orienteze spre muzica despre care poate nu știau pînă atunci mai nimic; am aminti "provocarea" muzicală a filmului *"Undeva, cîndva"*, film în care răsună fragmente sublime din *"Rapsodia pe o temă de Paganini" op.43 pentru pian și orchestră* de S.Rachmaninov; sau filmul *"Vă place Brahms ?"*, care a deschis cu siguranță unora apetența pentru muzicianul în cauză, urmare a auzirii unor crîmpeie din *Simfonia a III-a în Fa major op.90* (mai ales acel

Scanned with OKEN Scanner

celebru motiv cu nota de melancolică resemnare, din Partea a III-a, Poco allegretto).

Ca metodă, semiotica asigură obiectivitatea (cît poate fi ea) în analiza unui limbaj particular, ce probează o pluralitate de sensuri, îngăduind conștientizarea unor neașteptate semnificații.

Semnificația este funcția acțională a limbajului. Problema semnificației (valoare și funcționalitate) trimite la semn, la semnul-relație. "Omul trăiește într-o lume semnificantă. Pentru el, problema sensului nu se pune, sensul există, se impune ca o evidență, ca <<sentimentul de a înțelege>>, în mod foarte firesc" (Greimas) [9:27].

Centrată pe *semn*, investigația semiotică - "indicată de etimologia cuvîntului: știința semnelor și a sistemelor semnificante" [15] - este una în orizontul *sensului* și al *semnificației*.

Semiotica e o modalitate de explorare pluralã, pe componente și global; este instrument de cunoaștere. Augustin - autor și al unui tratat *"De musica"* - subliniază ideea că nici o cunoaștere nu se poate dobîndi sau transmite fără a recurge la semne; definiția pe care o dă 'semnului' este edificatoare în contextul de față: "Semnul - ne spune el - este ceea ce se arată pe sine însuși simțurilor și, în afară de sine, mai indică spiritului și altceva" [16].

Semiotica este instrument și de valorizare, susținînd o perspectivă de cercetare a comunicării și semnificării muzicale nu doar în fenomenalitatea, ci și în esența muzicii în care, în conformitate cu hermeneutica fenomenologică, e implicat sensul adevărat; aici, interesîndu-ne sensul în ordine etică (al muzicii).

Perspectiva semiotică susține analiza conducătoare la cunoaștere, apreciere, judecată de valoare, la înțelegere. Aceasta, prin surprinderea semnificațiilor primordiale și finale, cristalizare a ceea ce se intuiește într-un mod de concepere formală, prin interpretare, în tradiția hermeneutică Schleiermacher, Hegel, Heidegger, Eliade. Ne pronunțăm pentru o semiotică (muzicală) diacronică într-o 'hermeneutică totală' - aceasta din urmă, în accepția dată de către Mircea Eliade, anume: cercetare a sensului, a semnificației / semnificațiilor unei idei sau unui fenomen de-a lungul timpului [cf.17]. Se satisface, astfel, exigența de identificare a trăirii în orizontul marilor semnificații, de aflare a mesajului esențial și vital de înscriere în

Scanned with OKEN Scanner

eternitate. Este în situație o semiotică ce îngăduie analiza sintetică, prin toate elementele care contribuie la configurarea sensului; respectiv, un demers ce are perspectiva totalului, a unității, a integralității, în 'cercul hermeneutic': pătrundere în esență și în ascuns, ca și cuprindere în fenomenalitate, o viziune sensibil-intelectuală a ceea ce e dincoace și dincolo de contactul nemijlocit, de imediatul senzorial-auditiv, în ansamblu și în detaliu.

Oferind un minimum de concepte epistemologice, un repertoriu de categorii formale operatorii - ce îngăduie precizări, identificări, distincții prin categorii de semnificație, evidențieri prin comparație ale elementelor, ale relațiilor (combinări, suprapuneri, eliminări, absențe etc.) și ale întregului, ordonări, asocieri, corespondențe și funcții -, semiotica e binevenită în încercarea noastră de a reliefa, de a analiza, de a aprecia, de a interpreta unitatea de esență dintre creația artistică muzicală și valorile morale.

Travaliul semiotic poate răspunde exigențelor judecății de valoare, cu totul particulare, în care rațiunea se lasă impregnată de emotivitate. Angajînd gîndire analitică dar și sensibilitate, semiotica înlesnește o explicare și o interpretare fundamentate într-o logică atinsă de elementul emoțional-afectiv (în măsura solicitată de arta muzicii).

Muzica-limbaj se impune ca "formă simbolică" (Cassirer). Limbaj ce se refuză conceptualizării, muzica vine în întîmpinarea nevoii de a dezvolta o conștiință simbolică, pentru care lumea se arată ca un sistem de semne ce se cere decriptat la nivelul mesajului pe care-l poartă. În perimetrul semioticii, universul muzical se înfățișează ca univers al semnelor cu anume semnificații.

'Muzica-limbaj' înseamnă *comunicare* - în sensul cel mai larg, 'schimb de mesaj' -; respectiv, *semnificare*. "Ca semioticieni - precizează Umberto Eco ("*Proposals for a History of Semiotics*") -, știm bine că nu există nimic legat de societatea umană sau gîndirea umană, fără a considera atitudinea umană de a semnifica și a comunica" [18]. Comunicarea muzicală este semnificare; potrivit sublinierii lui Charles Morris, "*comunicarea* va fi limitată la folosirea semnelor pentru a stabili comuniunea semnificației" [19].

Scanned with OKEN Scanner

Ca 'fapte culturale', în cadrele semioticii, *operele muzicale* sînt studiate ca 'fapte de comunicare', dincolo de care se statornicește un sistem de semnificare. Într-un atare context, desemnăm opera muzicală, în genere, ca 'text' sau 'discurs' (muzical), care se prezintă ca un sistem de semne în interrelaționare, dezvoltînd semnificații care, la rîndul lor, se cer surprinse tocmai în scopul apropierii de gîndul și emoția autorului. Ansamblu structurat de semne muzicale, în desfășurare, flux (semnificatul) sonor, 'textul' muzical este o existență discursivă care necesită evidențierea determinărilor în complexitatea întregului și în mișcare, cu dinamismul, cu pluralitatea de conexiuni și subtilități de semnificare: textualizarea. Lămuritor, în această privință, este, spre exemplu, modelul-rețea al lui Michel Serres [cf.20], în care 'textualizarea' trimite la procesul ce implică examinarea semnificației 'textului' ca globalitate și pe sub-ansambluri, deci o captare succesivă a sensurilor.

Deosebit de important - pentru încercarea de față - este faptul că analiza semiotică a 'textului' muzical presupune o restituire a acestuia în datele semnificative, prin interpretare și înțelegere, luînd în seamă unitatea fond-formă, idee-expresie, într-un "monism al scriiturii", depășire a "sterilei antinomii" tradiționale (J.Starobinski) [21]; în consecință, o receptare a 'textului' în datele obiective, cît și așezarea în context - semn pentru caracteristicile unui spațiu cultural, ale timpului, ale intenției autorului etc., în "orizontul de așteptare" al publicului, la care face referiri Hans-R.Jauss [22]. 'Textul' comportă o funcționalitate în care fuzionează obiectiv și subiectiv, iar relația 'material' (sonor-muzical)-subiect uman receptor comportă punerea în act a "timpului sensului", "încrucișarea a 2 temporalități", a tradiției și a interpretării prezente (P.Ricoeur) [23]. Analiza solicită legătura dinamică parte / întreg - întreg / parte, în cadrul "cercului hermeneutic".

În perspectiva comunicării, opera muzicală-'text' se înfățișează ca inițate discursivă, ca mod de semnificație pentru un conținut ce poate fi surprins în articularea elementelor sale, adică unitate de comunicare. "Textul este o entitate complexă de discurs. /.../ [înseamnă] în mod prioritar, producerea discursului ca operă" (Ricoeur) [23:339]. Opera muzicală se prezintă astfel ca o configurare în discurs; 'rostirea' muzicală, asemeni vorbirii

Scanned with OKEN Scanner

obișnuite, înseamnă o structură complexă a actelor de discurs, cu aspectele: locuție, ilocuție și perlocuție (J.L.Austin). Discursul muzical este actualizat în unități de limbaj de către un locutor care angajează o seamă de elemente "psihologice: credința, dorința, sentimentul și, în general, un <<mental act>> corespunzător" [24], asigurînd introducerea semnificației - semnificația integratoare (cu referință la o anume realitate și la locutor / subiectul care 'rostește') ce se cere a fi surprinsă prin interpretare. Opera este purtătoare de mesaj, în care se cuprinde semnificația particulară a ei; mesajul se manifestă într-un cod, descifrabil în practica muzicii de către subiecții umani ce se raportează la operă. Se petrece interpretarea ei, ce este dependentă de manifestare, de realizarea 'textului' muzical în dialogul cu subiecții într-un anume context.

Este necesară o echilibrare între tratarea 'textului' ca întreg, în manifestarea sa, precum și identificarea, pe calea intuiției, în intimitatea, în esența 'textului', respectiv împlinirea relației dinamice text-interpret, "ochiul viu" (Jean Starobinski).

Analiza 'textului' muzical implică divizări, efectuarea unor operații topologice, o așezare în ordine și generalitate. Și în cazul muzicii, distingem structuri, secvențe importante prin funcționalitate - asemeni "secvențelor narative" asupra cărora se oprește Greimas [9:266], ca unități ale discursului autonom, ce poate fi și integrat ca parte constitutivă într-un ansamblu mai mare. Nu mai puțin, distingem și "actanți" - unități semantice actanțiale, corespunzînd cîmpurilor funcționale concrete [cf.9:269]. Cu aparatul semioticii - așa cum vom căuta a demonstra -, devine posibilă reliefarea, prin segmentarea 'textului' muzical în părți, a entităților ce posedă semnificație la toate nivelurile strategice ale limbajului: de la celule și motive, prin fraze, apoi perioade, pînă la discursul / 'textul' muzical în ansamblul acestuia.

Exegeza semiotică înlesnește productivitatea și funcționalitatea limbajului muzical, operaționalizare, efectuare de distincții și surprindere a detaliilor, dar și ordonare, elaborare a unui model integrator; de asemenea, permite nuanțarea în înțelegerea lucrării muzicale și a actului muzicii (creație, execuție, audiție); deci, validare a 'textului' muzical (o evaluare a întregului, ca și a componentelor). Cu muzica ne găsim într-o logică a

Scanned with OKEN Scanner

discursului practic, a lucrării muzicale ca 'text' ce implică stare și schimbare.

Perpetuu actualizat, 'textul' muzical așează în planul înțelegerii și integrării în seria semnificațiilor proprii. Astfel, lucrările muzicale se prezintă ca fapte de conștiință, trimițînd la trăire complexă, la înregistrare și păstrare în memorie, la meditație, prelucrare, ordonare, investire cu semnificație. Semiotica dă osatura abordării muzicii ca 'mod de a fi', avînd capacitatea de a orienta, de a dezvălui, de a iscodi în posibilitățile mereu noi de interpretare și înțelegere pe care le comportă (muzica). Cu instrumentarul semiotic, devine reală analiza concomitent a întregului / 'textul' muzical cu sensul major dar și atomizant, în detaliu, pe microstructuri, ca și în context, cu tot setul conotațiilor; ceea ce asigură o restrîngere cît de cît a ambiguității - mult sporită, dacă se rămîne numai la unități (fiecare motiv, în parte, de pildă).

Semiotica facilitează înțelegerea operei, a valorii, a semnificației în condițiile dificultăților ridicate de muzică, cu temporalitatea în care e viața acesteia, cu relativitatea în execuție și audiere, reușind a răspunde nevoii de analiză a acestei arte atît de complexe și sintetice; reușind conturarea unei idei mai clare despre ea. În fapt - prin semiotică -, e aderența logicii la discursul muzical, cu claritatea binevenită pentru o realitate (muzica) atît de deosebită, fenomen sui generis, ce-și are astfel posibilitatea transpunerii într-un model logic.

Semiotica aduce o viziune metodologică, clară, globală, sistematică; îngăduie o desfășurare rațională asupra unui mod particular, cu totul special de a fi al umanului. Cum remarcă Greimas, cercetarea semioticianului este una "între 2 competențe /.../: cea filosofică și cea logico-matematică"[9:26]. E una - am spune - care evită atît narativismul (descriptivul, evocatorul etc.), cît și poziția strict științifică, adică - în spusa lui Al.Bogza - cele 2 căderi: pe de o parte, în "beletristică", pe de altă parte, în "scientism" [25]. Apelul cu măsură la semiotică o valorizează chiar pe aceasta ca întemeiere în discursul logico-filosofic, în cunoaștere, în domeniul judecății și al explicării, al înțelegerii și interpretării.

Semiotica antrenează logica - cea mai legată de formă -, dar și hermeneutica - cea mai legată de conținut -. De altfel,

Scanned with OKEN Scanner

hermeneutica îndrumă spre semiotică; ea permite "a face să vorbească semnele și a descoperi sensul lor" (M.Foucault) [26].

Axată pe *semn* - "organul necesar și esențial al gîndirii. /.../ un instrument prin mijlocul căruia conținutul gîndirii ia formă exteriorizîndu-se și prin intermediul căruia dobîndește plenitudinea sensului său" (Cassirer) [10:27] -, semiotica vine cu toate planurile semnificării (aici, muzicale): structural-semantice, arhitectonice / formale, estetice, filosofico-etice etc. Analiza semiotică ține seama de o sumă de factori afirmați de-a lungul istoriei muzicii: epoca, locul, tipul de personalitate, practica socială a muzicii, dialectica internă a limbajului muzical, nivelul dezvoltării instrumentelor muzicale; fiecare din acești factori avînd relevanță semnificativă.

În baza celor arătate, devine posibilă o tratare pertinentă a 'textului' și a discursului muzical; ceea ce înseamnă a lua în considerație: *obiectul* - opera muzicală (materialul auditiei, dar și partitura) - și *subiecții* - artistul (autor și / sau executant, deci emițător) și auditorul (profesionist sau nu, în calitatea sa de receptor). Semnificarea - prin comunicarea muzicală astfel instituită -, determinarea sensului a ceea ce este conținut și transmis de operă se realizează în acțiunea în care relaționează 'text' și acela căruia (textul) îi este destinat; în mod firesc, semnificarea este dependentă de "virtualitățile semnificative ale produsului-text" (M.Carpov) [27], ca și de capacitățile receptorului / auditorului. Relația subiectului cu obiectul este a unei perpetue mișcări dinspre și către o lume cu uimiri, interogații și răspunsuri, ce proiectează în universul valorilor; e o relație în care avem de descifrat intenționalitatea operei, deci 'textul' muzical-semn, cadru al comunicării, element de *limbaj* - ce "este prin excelență intențional" (Ricoeur) [24:123]. Muzica e reprezentare sensibilă a unei realități, elocventă pentru trecerea "din starea potențială, adică de la posibilitatea sa dinamică la actualizare" (St.Lupasco) [28]. Prin natura sa, 'textul' muzical comportă o accentuată ambiguitate inerentă oricărei existențe de ordinul actualizării și virtualizării, ce nu afectează ideea de intenționalitate; potrivit lui Edmund Husserl, semnele trebuie tratate ca mijloace de realizare a însușirii fundamentale a conștiinței: intenționalitatea; iar, cercetînd expresia și semnificația, să spunem împreună cu Alexandru Boboc

Scanned with OKEN Scanner

("*Probleme filozofice ale limbajului*"): "semnificaţia este <<intenţia>> prin care expresia capătă sens" [29].

Abordăm arta muzicii prin funcţia ei semiotică; deci, ca 'obiect semiotic', un obiect dinamic astfel analizabil în relativă autonomie, în structura proprie, ca şi în dinamica implicită a actualizării unui conţinut ce vehiculează semnificaţii, a transmiterii de mesaj, a antrenării subiecţilor (emitent şi receptor) - actori într-un sistem de comunicare, în relaţie cu universul semnelor muzicale. Ceea ce, în esenţă, înseamnă **semioza** 'muzică-etic', pe axa manifestării şi axa comunicării, cele 2 axe semantice fundamentale care traversează cîmpul referenţial al semioticului (Jorge Fernandez Font, "*Quelques notes pour une sémiologie explicative*") [18:115-116].

Muzica poate impresiona numai dacă există contactul spiritual adecvat al operei cu subiectul uman căruia se adresează, ceea ce presupune: o anumită experienţă sub marca artei sunetelor; respectiv, un mod de trăire complexă şi de reacţie la 'semnul' (socotit de noi): muzica. Prezintă interes problema relaţiei semiotice expresie-conţinut, adică problema semiozei; "constitutivă a sensului şi inerentă axiomaticii oricărei teorii a limbajului, se pune în orice clipă cînd reflectăm la statutul codurilor de expresie de natură nonlingvistică" (Greimas) [9:64].

Considerarea **semiozei** înseamnă deschideri într-o analiză progresivă, pe niveluri de expresivitate muzicală, ce se constituie în chiar criterii de valoare - le numeşte Petre Botezatu: "Corectitudine, Unitate, Înţeles" [30] - şi maniere de abordare - "pe fragmente la treapta de jos, integrală la treapta de mijloc, ideală la treapta de sus" [id.] -. Este o abordare pe segmente şi concomitent în ansamblu a faptului muzical, surprinderea înţelesului ţinînd de sinteza superioară - demonstraţie pentru capacitatea deosebită a limbajului muzical (mai mult decît oricare altul) de a stăpîni şi a transmite "subînţelesul, supraînţelesul, înţelesul şi înţelegerea adevărată"; cum ar spune C.Noica [31] - pentru intenţia noastră de a evidenţia *unitatea intimă a creaţiei artistice muzicale şi a valorilor morale.*

Semiosis-ul muzical se conturează pe coordonatele: semn (simbol) - expresie (într-un fel, sensul) - semnificaţie; în dependenţă fiind de subiecţii / actorii antrenaţi în acest gen de comunicare. Modelul semiozei ("semiosis" la Peirce, "situaţie semiotică" la Schaff, "semioză" la Eco) este relevant pentru

Scanned with OKEN Scanner

investigarea muzicii şi pentru surprinderea semnificaţiilor etice în planul conţinutului şi al formei, al substanţei şi al expresiei. Unitatea de esenţă 'melos-ethos' se impune prin caracterul artei sunetelor, manifestat prin expresia muzicală. Fenomenul expresiei este moment fundamental al conştiinţei perceptive.

Folosindu-ne de contribuţiile importante în încercarea de modelare semiotică, anume: "triunghiul semiotic" al lui Ch.K.Ogden şi I.A.Richards (simbol / semnal / semnificant - referinţă / semnificat - referent), "trapezul semiotic" propus de K.Heger şi K.Baldinger (clasă a denotaţilor - sem - semem - semnificat - semnificant - substanţă a expresiei) [cf.32], "hexada" enunţată de către R.Jakobson în legătură cu funcţia poetică a limbajului (destinator - mesaj - destinatar - context - cod comun - contact fizic sau psihic) [cf.33], ori schema hexagonală a situaţiei pedagogice susţinută de către O.Clouzot în termenii unei "educaţii trialectice" [cf.34], precum şi "hexada situaţiei semiotice" valorificată de către P.Ioan [cf.35], ne pronunţăm pentru *modelul hexadic* care cuprinde, în legătura lor şi în întregul centrat pe semn: emitent - destinatar - interpret - referinţă - cod - semnificaţii. Aplicat (acest model) la 'semnul: muzica', polii devin: creator - auditor - executant - lume(a la care opera muzicală se referă) - ansamblul sunetelor organizate în formă conţinînd mesajul / scriitura-semnal prin care se crează imaginea muzicală (de transmis, de receptat şi de decriptat) - fluxul muzical (opera în act, purtătoare şi edificatoare de semnificaţii). Este un model viu, care se face continuu, trăieşte, suportă modificări prin subiecţii care pun în act şi care ascultă opera muzicală îmbogăţind-o sau dimpotrivă, care participă personal la textualizarea a ceea ce autorul / compozitorul a făurit.

Muzica este "limbaj expresiv" (D.D.Evans), revelator pentru afectivitate dar şi pentru reflexivitate în chip paradigmatic; este act de limbaj, "unitate de bază a comunicării" (J.R.Searle) ce comportă "forţe" sau "performanţe" dezvoltate în fenomenologia lingvistică de către J.L.Austin (producerea unor acte locuţionare, ilocuţionare şi perlocuţionare). Discursul muzical este generator de mesaj ce se transmite cu ajutorul semnalului sonor (care este un act semic). Considerînd *'textul' muzical* - ce se cuvine a fi analizat structural şi funcţional, intrat într-un proces de comunicare - drept *semn*, semioza acoperă comunicarea textuală

Scanned with OKEN Scanner

(constituirea mesajului), ca și comunicarea contextuală (cu trimitere la 'de ce ?'-ul creației, 'cum ?', 'în ce condiții ?' de generă, de manifestare, de execuție, de interpretare, de înțelegere; mecanismul referențial include: realitate' - autor - operă - receptor - realitate'').

Semioza implică, în principal, analiza: conținut, formă, relația conținut-formă. Mai precis, unificarea formă-conținut prin activitatea semnificantă, abordînd semnul (conotator) cu structura bifacială / binară (Saussure), combinație a semnificatului / manifestatutului și semnificantului / manifestantului [cf.12:99]. Sensul se dezvăluie la nivelul expresiei (prin care orice operă artistică trăiește) organizate în formă. O analiză în substanță și expresie, în conținut și formă a creației muzicale necesită ceea ce Peirce numește "ideea de treitate" rezumînd relația dintre "semn, obiectul său și gîndul interpretant" [13:236]; altfel spus, implică, într-un exercițiu semiotic, întîlnirea: interpret, interpretant, denotatum, significatum (termenii de bază ai semioticii, după Ch.Morris [19:17]). Intră în joc "axa semantică" (Greimas), "în sensul ei operațional de unitate de substanță a conținutului articulat în structură" [36]. Expresia e mod de semnificare; oferă elemente ale unei referințe complexe, acoperind diferite feluri de simbolizare, generarea mesajului prin cele 2 aspecte ale semnului (coduri, formații de înțeles): sigmaticul și semanticul. "Aspectul sigmatic al semnului artistic furnizează legătura cheie între actele producerii și receptării, /.../ constituie legătura formală între lumea artistului și lumea expusă, și înțelegerea și interpretarea obiectului estetic de către receptor" (John Odmark, "*The Implications of the sigmatic Aspect of the Artistic sign for a Theory of Pragmatics*") [18:245,249]; iar, ceea ce interesează cu precădere, în travaliul de față, codul semantic - ansamblu de semne cu privire la care există acord între subiecții producător și receptor - vizează în chip edificator o concepție și o atitudine etico-estetică.

Comunicarea muzicală are loc în temeiul 'imaginilor muzicale', plăsmuiri sonore cu un mare grad de nedeterminare, de vag, confuzie, ce face atît de dificilă interpretarea acestei arte. Imaginile muzicale generează (în conștiința celui care ascultă muzică) idei și sentimente, atitudini și reacții, în ele fiind conținută uluitoarea problematică ce poate fi exprimată de muzică. Imaginile se constituie în operă, în acel material sonor,

Scanned with OKEN Scanner

fapt de legătură între subiecții umani. Aici aflăm baza conferirii și identificării sensului. Comunicarea muzicală este una în planul expresiei și al conținutului, în acord cu modul de semnificare.

Sînt numeroși factorii care concură la realizarea 'imaginii muzicale' și care se cuvin a fi deslușiți / decriptați în semnificațiile cele mai ascunse. De pildă, la nivelul funcțiilor îndeplinite de muzică de-a lungul evoluției omenirii, încă de la populațiile primitive pînă astăzi rezistă ideea despre "puterea supranaturală" a acestei arte prezente în operații magice, de vindecare / tămăduire, de îmblînzire a forțelor vătămătoare, de purificare sufletească și trupească. Sau, marcarea muzicii, în mod fundamental, de condițiile istorico-sociale (care o inspiră, o impregnează, îi dau un anume sens), acele condiții în care ea se plămădește și despre care stă, totodată, drept mărturie; cum este *Simfonia a III-a "Eroica" op.55* a lui Beethoven, datată 1803-1804, o muzică mult diferită comparativ cu ceea ce se scrisese pînă la acea vreme prin conținutul dramatic și prin vigoare, fapt care l-a determinat pe Bernard Shaw (ascultînd-o) să mediteze la Revoluția franceză de la 1789, "la măreția, splendoarea, acuitatea ei, la cît este de senzațională, la efortul, iuțeala, tulburarea, aspirațiile nedefinite, la culmile ei forțate și adesea dezamăgitoare, la istovirea și declinul ei" [37]. Un exemplu, de asemenea, pentru o muzică cu trimitere la un anume context social-istoric este cîntecul intrat în conștiința românească comună sub titlul *"Deșteaptă-te, române"*, cîntecul revoluționarilor de la 1848, melodie de George Ucenescu - Anton Pann, pe versurile poetului tribun Andrei Mureșan. Pe de altă parte, se impun semnificații (ale 'imaginii muzicale') desprinse din formule cu trimitere clară la anumite sfere ale vieții sociale: așa-zisa muzică de curte, de vînătoare, militară, de dans, de sărbătoare, funerară etc. Sau, semnificații decurgînd din denumirea 'formei muzicale'; avem în vedere, în principal, 3 specii de compoziții muzicale ce și-au luat numele de la modalitatea de a face muzică: 'sonata', compoziție pentru instrumente (de la verbul sonare = a cînta din orice fel de instrument), 'cantata', compoziție pentru voce (de la verbul cantare) și 'toccata', compoziție pentru instrumente cu claviatură (de la verbul toccare). Să mai amintim despre acele semnificații relativ clare ce se degajă și din opțiunea compozitorilor pentru piese de diferite dimensiuni: de amploare sau, dimpotrivă, de

Scanned with OKEN Scanner

mică întindere prin care se arată caracterul în cea mai deplină acurateţe. (Foarte adesea, în piesele de mici dimensiuni - 'capricii', 'impromptu'-uri, 'bagatele' -, ca în genere în lucrurile mărunte, în momentele de viaţă, se descoperă mai bine, fără prefăcătorie, caracterul omului).

Semiotica facilitează: analiza în stratul elementelor obiective, formative ale muzicii, ca şi în cel al constituirii şi transmiterii mesajului, abordarea conţinut-formă în unitate şi diferenţiere, surprinderea semnificaţiei esenţializate de conţinut şi a sensului formei muzicale.

Din perspectiva textualizării la nivel macro- şi micro-structural, încercăm a evidenţia semnificaţiile întregului - opera muzicală, în genere, considerată ca 'text', 'discurs' -, precum şi ale elementelor - pînă la cele mai mici unităţi (de discurs): morfemele muzicale -; surprinderea semnificaţiilor la nivelul sunetelor şi al relaţiilor sonore cu ajutorul cărora sînt construite 'imaginile' artistic-muzicale, pe de o parte, şi a celor configurate în 'actul' muzical în momentele principale: creaţie (ca proces), execuţie şi audiţie - fiecare cu rol în determinarea semiotică -. Descifrarea semnificaţiilor este condiţionată atît de potenţele discursului muzical (de capacităţile operei - ea însăşi semn muzical - de a oferi modelări sau sugestii de modelare), cît şi de capacităţile subiectului de a sesiza modelarea oferită sau sugerată. Unele muzici sînt mai bogate prin ele însele în sugestii; altele, mai puţin. Intervine, decisiv, ascultătorul cu facultăţile sale, cu propria zestre sufletească, cu imaginaţia, gîndirea, trăirea emoţional-afectivă, cu puterile sale în planul semnificării de valoare personală. Firește, fiecare dintre subiecţii implicaţi în 'actul muzicii' vine cu ceea ce are propriu, trăind şi judecînd opera muzicală la scara propriilor capacităţi şi valori.

Aşadar, discursul muzical se prezintă ca univers semnificant, în dublă ipostază (în care se va contura şi analiza noastră):

- *limbaj muzical* - în coordonatele: constituienţi şi totalitate, cu loc central fiind 'obiectul': opera muzicală;
- *muzică-limbaj* - în orizontul comunicării, în centru situîndu-se subiecţii antrenaţi: autor, executant, auditor.

În terminologia consacrată de către Charles Morris, privind natura triadică a semnului, demersul de faţă va parcurge cele trei niveluri: sintaxa, semantica, pragmatica, dar nu într-o

Scanned with OKEN Scanner

delimitare strictă a acestora, ci într-o viziune semiotică unitară care le integrează - o viziune semiotică aplicabilă în formă relevantă artei muzicii -.

Abordarea semiotică vine pe tripartiția muzicii, în planurile numite de către Ernest Ansermet: "planul inferior" - cuprinzînd conștiința auditivă, ce definește un domeniu empiric: ceea ce numim "materialele" muzicii, sunetele; "planul median" - cuprinzînd conștiința muzicală, ce definește un domeniu estetic: este muzica-act, ca imagine, respectiv principiul "formelor" muzicale proiectate ca imagine muzicală; și "planul superior" - cuprinzînd conștiința umană ce definește domeniul etic: este muzica în esența ei, sentimentul muzical însuși [cf.38].

În analiza noastră, considerăm muzica 'obiect semiotic' și 'act / proces semiotic'.

Discursul muzical este purtător, manifest și imanent, al unor structuri ale comunicării, așadar ale semnificării. "Natura discursului muzical poate fi articulată și definită folosind un model semiotic în 2 sensuri: întîi, pentru că ia în considerație condițiile externe pentru comunicarea muzicală privind nu numai crearea operei muzicale, ci și factorii comunicativi manifestați într-o compoziție, și în al doilea rînd deoarece caută să perceapă realitatea muzicală în adîncime, distingînd între nivelurile manifest și imanent" (Eero Tarasti, *"Towards a Structural Semantics of Music: Reflections in the Logic of Musical Discourse"*) [18:1791].

Perspectiva semiotică asupra creației artistice muzicale și a valorilor morale o concepem în dimensiunile:
- sincronică - oprindu-ne la genul 'muzicii pure', prin analiza elementelor obiective ale limbajului muzical și a factorilor / condițiilor cu grad relativ de subiectivitate ținînd de procesul creație-execuție-audiție, respectiv creativitatea muzicală;
- diacronică - vizînd semioza melos-ethos, de observat în istoria artei muzicii în momentele relevante.

Luînd în seamă axa semantică temporală (cuplul sincronie-diacronie) odată cu nivelurile amintite (întreg și componente, operă și proces), semiotica satisface necesitatea unui model teoretic global, funcționabil, viu, integrator, asupra 'textului' în treptele: sintaxă, semantică, pragmatică; potrivit afirmației lui Heinrich F.Plett, "o sintetizare a dimensiunilor semiotice în vederea unei semioze complete a textului" [39].

Scanned with OKEN Scanner

Cu instrumentarul semiotic, "expunerea" și "interpretarea" - cei 2 pași esențiali în abordarea fenomenului artistic, în genere, după Walter Biemel [40] - vor urma calea: **limbaj muzical** (*componente* - ritm, mișcare, melodie, armonie, timbru, dinamică etc.; în fapt, categoriile gîndirii muzicale - și *formă*) și **muzica limbaj** (*conținut și expresie*; așadar, comunicare de mesaj, concepție și funcționalitate ale muzicii în planul relației conținut-formă), totul interconexînd, într-o sinteză superioară, prin disponibilitățile exegezei pe cele 3 trepte intrasemiotice.

În perspectivă semiotică, muzica se înfățișează ca univers al semnelor; un sistem de semnale dincolo de care distingem *elemente morfologice* - de la cele mai simple (sunete, intervale, ritmuri, timbruri) organizate în structuri (sisteme modale, tonale; structuri metro-ritmice, melodice etc.) prin care ia naștere substanța muzicală / materialul, pînă la construcția în 'formă' -, impunîndu-se (asemenea elemente) ca modalități expresive ale muzicii. Drept urmare, analiza se va opri asupra elementelor constitutive ale limbajului muzical, începînd cu sunetul (muzical) și cu însușirile acestuia, continuînd cu melodie, armonie, ritm, agogică, dinamică, arhitectonică (într-o varietate de forme ce aparțin unor genuri și stiluri diferite). Abordarea pe dimensiunile: sintaxă, semantică, pragmatică a componentelor obiective ale muzicii demonstrează complementaritatea acestora, urmare fiind o unitate organică a substanței melodice și armonice, a mișcării, ritmului și metricii etc. Fiecare element în parte, prin cultivare predilectă, precum și relaționat ansamblului celorlalte elemente are consecințe semnificative pentru limbajul muzical.

Analiza discursivă a muzicii necesită o bună așezare în structura sintactică în care se originează posibilitatea sensului. Domeniul sintaxei, cu unitățile minimale de discurs, este punct de pornire în analiza discursului, confirmînd structurile de semnificație de la elementele ce se articulează în ansambluri tot mai vaste, pînă la discursul în întregul lui; căci, "întregul în unitatea succesiunii sale constituie alcătuirea muzicală sonoră a mișcării. Şi numai pe baza acestui întreg, detaliul cuprins într-însul - ansamblul perceptibil auzului - își dobîndește sensul", remarcă Nicolai Hartmann [41].

Arta muzicii își are categorii proprii în care vibrează și prin care se comunică un inepuizabil univers ideatic. Sensul ideii

Scanned with OKEN Scanner

guvernează elementele de limbaj și determină o anume configurare a acestora.

Exegeza la nivelul 'muzicii-limbaj' presupune analiza elementelor și a structurilor fundamentale, prin rolul lor în crearea, vehicularea și descifrarea mesajului muzicii.

Arta muzicii este limbaj, dată fiind funcția ei de comunicare, în perspectiva căreia operele muzicale se prezintă ca 'fapte de comunicare', dincolo de care desluşim un sistem de semnificare. Într-un atare context, opera o desemnăm, în genere, ca 'text' sau 'discurs', în orizontul semioticii însemnînd un sistem de semne aflate în interrelaționare și dezvoltînd semnificații.

În limitele 'comunicării muzicale', deosebim: *creația* propriu-zisă, *transmiterea* și *receptarea*; corespunzător, subiecții protagoniști sînt: *autorul, interpretul-executant* (solist vocal sau instrumental, ansamblu cameral, coral, simfonic) și *auditorul*. Factorul de legătură între aceștia este *opera*.

Comunicarea constituie una dintre necesitățile profunde ale omului, presupunînd transmiterea și receptarea gîndurilor, ideilor, credințelor, sentimentelor, dorințelor etc. Limbaj universal, dificil de definit - "artă a exprimării inexprimabilului" (Jean-Jacques Rapin) [42] -, muzica este idee și sentiment realizate, redate prin elementele ei particulare (linie melodică, ritm, armonie, culoare); muzica poartă și trezește în subiectul uman care vine în contact cu ea un anume fel de a trăi, de a fi, de a identifica stări de spirit foarte variate, de a-și contura o concepție asupra vieții. **Comunicarea muzicală**, ca orice tip de comunicare umană, nu se desfășoară "între sisteme inerte; ea se petrece între individualități cu personalitate proprie, ce au, așadar, o anumită identitate" (Andrei Marga) [43].

Abordarea 'comunicării muzicale' necesită considerarea celor două planuri ale limbajului: semnificantul și semnificatul în joncțiunea lor; respectiv, adoptînd terminologia daneză, joncțiunea planului expresiei și a planului conținutului.

Procesul comunicării se centrează pe procesul de emitere / transmitere a unui mesaj, prin semnal (aici, semnalul sonor-muzical), și receptare a mesajului de către cel căruia îi este destinat. Este, așadar, un proces de relaționare între subiecți / 'actori', de stabilire a legăturii între aceștia (așa cum chiar latinescul 'communicare' se traduce: 'a fi în legătură cu').

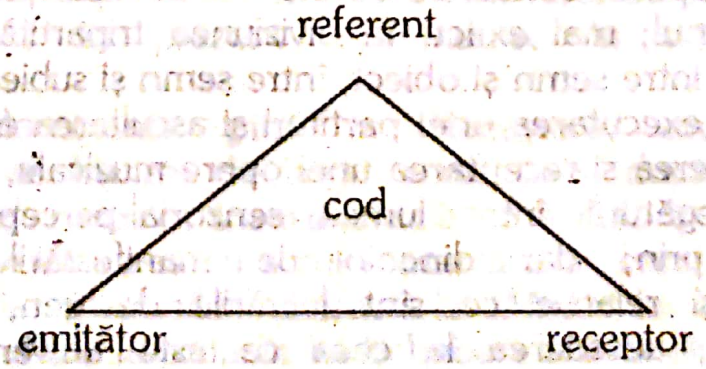
Scanned with OKEN Scanner

Opera muzicală - întreg cu încărcătură semantică - reprezintă puntea de legătură și elementul de referință pentru 'actorii' comunicării muzicale (în efortul lor de a da la iveală semnificațiile). 'Comunicarea muzicală' se împlinește ca un proces în care se statornicește un sistem de semnificare între subiecții angajați, în baza unui cod, al inventarului de semne utilizate (ansamblul de semne și mecanismul lor de funcționare, implicînd anumite reguli, norme). "Înțelegerea semnelor constituie fundamentul comunicării", precizează Adam Schaff [44]. Foarte succint, schema acestui proces ar fi:

subiectul	utilizează un semn (semnificant)	care desemnează un	obiect (semnificat)	care trezește o reacție

În cadrele semiotice, orice operă muzicală se înfățișează ca un sistem de semne / un ansamblu codificat, purtător de sens și semnificație, pentru a căror aducere în lumină este necesar acordul între subiecții antrenați (compozitor, executant, auditor); este activată, în manieră specifică, "ideea de Treitate" (Peirce) - relația triadică 'semn-obiect-interpretant'- [cf.13:236]. Numai astfel se poate realiza semnificația care "nu este altceva decît transpunerea dintr-un nivel al limbajului în altul, dintr-un limbaj într-un limbaj diferit, iar sensul este tocmai această posibilitate de transcodare" (Greimas) [9:27]. Surprinderea sensului înseamnă înțelegerea operei, deschizînd întru interpretarea acesteia.

Raportîndu-ne la modelul triadic, identificăm:



reperele în circuitul comunicării fiind: un *emițător* care *transmite* un *text* purtător de *mesaj* către un *receptor*.

Luînd în considerație și modelul (semiotic) hexadic, dar dezvoltînd, algoritmul 'comunicării muzicale' (și, totodată, al funcției-semn muzical) poate fi schițat: **autor** (*compozitorul*) - cu ajutor(ul) - (unui) **executant** (*instrumentistul / cîntărețul vocal sau ansamblul instrumental / coral / simfonic*) - emite - **opera** (*lucrarea / materialul muzical / 'textul'*) - printr-un - **cod** (*semn / ansamblu de semne, cu semnificații*) - implicînd un **referent** (*denotat / realitatea la care se referă semnul*) - către un - **receptor** (*destinatar / auditorul*) - care decodează 'textul', dezvăluind - **sensul** (major al operei) - demonstrînd capacitate de **interpretare** (*re-creare* prin) - conferire de - **semnificații**.

Realizarea propriu-zisă a unei creații muzicale înseamnă, în chip necesar, conlucrarea 'actorilor' (autor, executant, auditor) în temeiul operei; astfel, împlinindu-se 'comunicarea muzicală' - o comunicare dăruitoare. În actul muzicii, vibrează împreună compozitor, artist-interpret și ascultător.

Comunicarea înseamnă comuniune, un fel de recunoaștere și de înțelegere între subiecții participanți (la actul comunicării). Relaționarea, legătura ce se statornicește prin 'comunicarea muzicală' are (și) un pregnant sens etic: al deschiderii omului către semen/i, ca și către lucruri, către întregul care ființează, cu o anume valoare / un anume sistem de valori (prin creațiile artistic-muzicale), ce îi marchează propria ființă. Legătura aceasta înseamnă, în fapt, *modul de a pune în raport*, care este, cel mai adesea, unul de *acord, armonie, echilibru, unitate, solidaritate*.

Deslușirea *sensului etic* al creației muzicale este mult facilitată de valențele analizei semiotice. Cum se poate observa și din schița propusă, **sensul** se cuvine a fi abordat prin elementul central, **semnul**; mai exact, în diviziunea tripartită, ca relație: între semne, între semn și obiect, între semn și subiectul uman.

Prin executarea unei partituri și ascultarea acesteia, deci prin transmiterea și receptarea unei opere muzicale, se stabilește o strînsă legătură între lumea senzorial-perceptivă și cea inteligibilă; prin, dar dincolo de manifestările concrete, particulare și relative ce sînt lucrările de gen, se asigură descoperirea, accederea la ceea ce este universal, esență, absolut. Actul muzicii înlesnește cunoașterea și înțelegerea

Scanned with OKEN Scanner

umană prin parcurgerea unui traseu al ridicării continue de la senzația auditivă (muzicală) la gîndirea și trăirea complexă a unui univers estetico-etic.

În cadrul audiției, semnificarea / determinarea sensului în interacțiunea 'textului' muzical cu receptorul poartă pecetea conținutului semantic al operei și a capacităților de decriptare a acestuia de către auditor. Receptarea muzicii înseamnă trecerea dincolo de superficialitatea sensibilului, dincolo de valul fluxului sonor pe calea senzațiilor auditive, trecerea spre ascultarea care presupune penetrarea și înrădăcinarea în miezul a ceea ce a fost auzit, în esență și imuabil, în absolutul conținut de arta sunetelor. Subiectul receptor trăiește cu acuratețe adevărul grăitor despre mistica muzicii - artă-revelare în sensul așezării în ordinea misterului, a lucrului ascuns, a absolutului și universalului.

Apelînd la semiotică, demersul nostru începe, așadar, cu elementele obiective constitutive (ale muzicii), ce sînt categorii ale gîndirii muzicale: ritm, melodie, armonie, agogică, timbru, dinamică etc., gravitînd în jurul componentei inițiale și de bază: sunetul muzical. Continuă cu abordarea genurilor și formelor muzicale, cu distincțiile determinate de maniera realizării (muzică vocală, instrumentală, vocal-instrumentală), considerînd caracteristicile pe care le prezintă, pentru 'muzica pură', instrumentele; aceasta, întrucît *'muzica pură'* (sau așa-numita muzică: 'absolută', 'independentă', 'autonomă') o socotim a fi Muzica în distincția ei ontologică între celelalte arte, în autenticitatea ei de manifestare, cea mai elevată și mai intimă totodată. În această ipostază avem supremul a ceea ce arta muzicii poate fi, așa cum Schopenhauer a înțeles-o, apreciind-o drept "expresia directă a voinței însăși"[45].

Importantă axă a culturii, în evoluția ei istorică, arta sunetelor s-a dezvoltat în diverse genuri și stiluri: laică și religioasă, populară și 'cultă'; în ordine cronologică, vocală și instrumentală, în prezent afirmîndu-se în ambele aceste modalități.

Predominantă pînă la Renaștere, muzica vocală continuă a se bucura de largă audiență și după constituirea 'muzicii pure' - muzica instrumentală ce a înflorit în sec. XVII-XVIII -, dezvoltîndu-se cu totul remarcabil în creații cu caracter religios (de la *"Pasiunile"* lui Bach la *"Missa"* lui Stravinski), în genul cameral (de la liedurile lui Schubert la melodiile lui Ravel și

Scanned with OKEN Scanner

Enescu), în genul dramatic (operă - recitativ, seria, buffă, comică etc.-, oratoriu, dramă lirică, tragedie lirică). Dacă în manifestările muzicii în creații în care ea e asociată cu literatura și / sau dansul apare explicit fundamentul etic - semnificațiile în ordinea valorilor morale fiind ușor de desprins prin chiar conținutul ideatic în legătură cu care s-au constituit asemenea elaborări muzicale -, situația se complică din acest punct de vedere în cazul 'muzicii pure' . Dar, numai dacă se rămîne la suprafața lucrurilor; întrucît, mai greu de deslușit, totuși tocmai în muzica autonomă, stăruind, avem a deslușì autenticele conotații filosofico-etice care se cuvin a fi date la iveală. Abia în muzica în expresia ei pură și absolută aflăm suportul total pentru unitatea de esență a acestei arte cu universul valorilor morale.

'Muzica pură' s-a constituit relativ tîrziu, avînd ca moment de referință impunerea muzicii armonice - fapt considerat de către exegeți a fi cea mai mare transformare suferită de arta sunetelor. Este, aceasta, produsul mai multor secole, o importanță covîrșitoare avînd dezvoltarea și perfecționarea instrumentelor muzicale. Afirmarea 'muzicii pure' a necesitat "dezvoltarea unei sensibilități pentru arta ce formează sunetul cu ajutorul unei unelte mecanice: instrumentul - subliniază Paul Bekker -. Așa cum vocea este unealta naturală a muzicii la una sau mai multe voci, instrumentul este unealta naturală a muzicii armonice; momentul hotărîtor îl aflăm atunci cînd instrumentul intră activ în cercul de forțe creatoare ale artei" [46]; respectiv, atunci cînd are loc (în istoria muzicii) trecerea de la Polifonie la Armonie. Dobîndirea conștiinței muzicii astfel considerate trimite la geniala intuiție a lui Pitagora despre "muzica sferelor".

În expunerea de față, avem în atenție cu precădere (dar nu exclusiv) 'muzica pură' , capabilă în cel mai înalt grad a da expresie vieții și umanului cu tensiunile specifice, între măreție și mizerie, între certitudine și îndoială, cu bucurii și dureri, cu înălțări și căderi, cu dorințe și temeri. Invitația este, ca atare, la acele lucrări ale genului (muzica instrumentală) impus în cultura muzicală universală cu deosebire din sec. al XVIII-lea; dar despre care aflăm, într-o delimitare teoretică, încă în tratatul lui Anicius Manlius Torquatus Severinus Boetius (cca. 475 - 526) *"De institutione musica libri"*. Într-o clasificare logică a gînditorului medieval, o categorie aparte este cea a "muzicii instrumentale" -

Scanned with OKEN Scanner

"instrumentalis", raportabilă la "jocul" instrumentelor, alături de "muzica lumii" - "mundana", în relație cu armonia sferelor, dar și cu armonia dintre elemente și anotimpuri - și de "muzica umană" - "humana", ce se manifestă în armonia dintre suflet și corp asemeni unei consonanțe provocate de amestecul sunetelor grave și acute - [apud 47]. Dezvoltarea polifoniei în Evul Mediu a deschis calea 'armoniei moderne' (cu contrapunctul și fuga, cu simfonia, poemul simfonic); cu aceasta ne găsim în ceea ce socotim a fi culme a limbajului muzical: *muzica pură* - ilustrativă pentru ceea ce Im.Kant include în categoria "frumusetii libere" a cărei apreciere aparține "judecății de gust pure", întrucît nu se pune problema vreunei limitări a libertății [cf. 48].

Muzica pură este manifestare sonor-muzicală de sine stătătoare, rod al dezvoltării instrumentelor muzicale, și care nu mai e destinată a însoți / a se aplica la o altă activitate. Ea constituie o apariție specifică Barocului (muzical). Limbajul nou, instrumental, a devenit foarte răspîndit într-un timp uluitor de scurt, dovedindu-se, pînă astăzi, a fi limbajul muzical esențial; e *cea mai autentică, originală și de amploare* (prin posibilitățile fără vreo îngrădire) *expresie* (în arta sunetelor) *a omului, a vieții, a creației.* "Numai cu ajutorul instrumentelor - observa J.Matteson la 1744 - se pot foarte bine reprezenta măreția de suflet, dragostea, gelozia ... Se pot reda toate înclinațiile sufletului prin simple acorduri și prin înlănțuirea lor, fără cuvinte, în așa chip încît auditorul să prindă și să înțeleagă mersul, scrisul, gîndul discursului muzical" [apud 49]. Luînd din realitate dinamismul cel mai general și mai apt a depăși suprafața lucrurilor, pătrunzînd în intimitatea lor profundă, cu nuanțele cele mai fine, *muzica pură*, cu privilegiul (ei) de a (ne) elibera și a (ne) situa în deplină armonie universală, *este expresia de maximă acuratețe pentru domeniul eticului; pe acesta (ea) se fundamentează, și totodată îl dezvăluie; numai în legătură cu eticul, această muzică se înfățișează bogat și adînc semnificantă.* Să amintim, numai, în acest cadru, de muzica lui Bach - cu atingerea echilibrului ideal, rostire a divinei emoții - ori a lui Mozart - cu sublimul și puritatea expresiei -, cei doi fiind artiști magnifici care, în creația lor, se apropie exemplar de ideea de *muzică* în accepția vechilor greci, ca "megiste mousikė".

"Liberă spiritualitate concretă", am defini, în termenii lui Hegel, muzica instrumentală. În aceasta, credem a identifica, în

Scanned with OKEN Scanner

cel mai înalt grad, ceea ce filosoful german considera a fi "extraordinara putere specifică a artei", anume: "trezire a tuturor sentimentelor în noi, trecerea prin sufletul nostru a tuturor conținuturilor vieții, producerea tuturor acestor mișcări interioare printr-o prezență exterioară numai iluzorie" [50].

Așadar, în centrul preocupării noastre se găsesc lucrările consacrate ale genului muzicii instrumentale / 'muzicii pure', lucrări aparținînd unor mari creatori de la J.S.Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, pînă la cei mai reprezentativi compozitori ai secolului XX: Schoenberg, Prokofiev, Enescu, Bartok, Stravinski, Hindemith, Messiaen.

'Muzica pură', e drept, ridică problemele cele mai mari, dar oferă și cel mai viabil argument pentru intenția noastră, ca fapt întemeietor în strădania de a reliefa valorile morale ale creației artistice muzicale. Cu deosebire, Clasicismul muzical (aprox. jum. sec.XVIII - sec.XIX) ne îngăduie o mai obiectivă și, în același timp, mai bine reprezentativă analiză pentru arta muzicii în valențele ei etice.

Insistînd asupra genului 'muzicii pure', firește, instrumentele (muzicale) interesează; mai ales, prin exploatarea sunetelor din punct de vedere al timbrului. Folosite încă din antichitate, instrumentele dau seama de posibilitățile extraordinare de a face muzică, de la valorificarea lor primitivă, pînă la tentativele cele mai recente în direcția obținerii unor sonorități pure și puternice, prin transformări, diversificări, regrupări în producerea sunetului muzical. Evoluția instrumentelor muzicale este semnificativă (și) pentru încercarea noastră; chiar și într-o foarte simplă concretizare: sunetul și bătaia de toacă îndrumă, parcă, lucrurile în orînduiala lor de veci...

În Grecia antică, spre exemplu, se făcea o riguroasă distincție între mitul lui Orfeu și mitul lui Pan prin instrumentele utilizate. Sensuri edificatoare prezintă folosirea anumitor instrumente: lira hieratică - pentru intonarea unei muzici asemeni celei a zeilor - și naiul rustic - pentru variate manifestări ale omului -. Îndeobște, lira, cythara (instrumente cu coarde) erau considerate a fi instrumente naționale, cel mai adesea folosite; alături de ele, grecii mai aveau auloi (cam 5 tipuri de flaut), instrumentele de percuție fiind foarte puțin prezente. Distincția elenilor se păstrează în epoca medievală; mai mult, între secolele

Scanned with OKEN Scanner

IV - VII, instrumentele sînt excluse din cultul divin, căci se aprecia că ele ar profana cîntarea bisericească; se admite numai vocea, dar, ulterior, ~din sec.VIII, în biserica romano-catolică este introdusă orga. Deşi în întreg Ev Mediu şi în Renaştere muzica este o anexă a cuvîntului, şi există astfel de restricţii prin muzica bisericească în privinţa utilizării instrumentelor, acestea continuă să se dezvolte, ajungînd treptat la o culme a perfecţionării în sec. al XVIII-lea. Efectiv, în perioada renascentistă a început eliberarea muzicii instrumentale de textul literar. S-au impus, prin rolul ce le-a fost conferit, instrumentele: orga - contribuind decisiv în crearea şi dezvoltarea polifonismului - şi lăuta - influenţînd mai cu seamă crearea armoniei şi a tonalismului -. În sec. al XVII-lea, se petrece o revoluţie în arta muzicii: vioara capătă rol hotărîtor pentru întreaga dezvoltare a 'formei' muzicale, în special, 'sonata'; propriu-zis, desăvîrşirea formei 'sonată' se datorează evoluţiei instrumentelor cu coarde, dar şi a celor cu claviatură (orgă, cembal, clavicord, pian). Construirea instrumentelor cu claviatură "bine temperată" a marcat definitivarea sistemului tonal, în epoca lui Bach şi Haendel (sec. XVII-XVIII). Istoria muzicii consemnează pentru mijlocul sec. al XVIII-lea, în Europa, 3 mari caracteristici: desăvîrşirea sistemului tonal clasic, începutul supremaţiei muzicii instrumentale faţă de cea vocală, domnia viorii în cadrul genului instrumental de sine stătător.

Instrumentele muzicale au o importanţă majoră pentru arta ce le foloseşte, prin diferenţierile timbrale nuanţate şi registraţia pe care o acoperă (şi căreia vocea umană nu-i poate face faţă). Unul dintre cele mai relevante exemple îl oferă romanticii care au valorificat magnific timbrul instrumentelor, dînd la iveală capacităţile enorme ale acestora în realizarea unei inepuizabile palete de culori sonor-muzicale; şi tot ei, prin predilecţia pentru virtuozitate, au pus în lumină remarcabilul potenţial expresiv al instrumentelor muzicale.

De la cea mai simplă, la cea mai uimitoare varietate a evoluat, în timp, instrumentaţia; şi, în legătură cu ea, ansamblul instrumental / orchestra. Evoluţia instrumentelor a mers în paralel cu evoluţia ansamblului orchestral, de la cel 'de salon', la acela al 'sălii de concert' (cunoscut şi azi). Treptat, de la Antonio Vivaldi la Richard Strauss, s-a înregistrat o creştere a orchestrei; în prezent, numărul muzicienilor pe care-i poate cuprinde

Scanned with OKEN Scanner

depășește 100 în formația simfonică. Practic, s-a trecut de la ansamblul 'orchestră barocă' de 20 de muzicieni, cu instrumente specifice (violine cu arcuşşl curb, viole "da braccia", viole "d'amore", viole "da gamba", flaut, oboi; rareori, tompetă; clavecin), prin 'orchestra clasică' de 35-45 de muzicieni, cuprinzînd în principal instrumente de coarde, de suflat (lemne, cu o notă de culoare deosebită: clarinet, oboi, fagot; flautul este transformat și în metal; puține alămuri: corni simpli, trompetă), timpane, ajungîndu-se la 'orchestra romantică' cu 50-60 de muzicieni la Beethoven, 80-95 la Wagner, 90-110 la R.Strauss, și care antrenează întregul efectiv de instrumente muzicale cunoscute (cu impunerea celor de suflat, alămuri, și a celor de percuție; includerea harpei; perfecționarea alămurilor și percuției fiind însoțită de sporirea rostului lor în ansamblu, cum e cazul "jazz band"-ului prin Darius Milhaud în Europa, prin George Gershwin în America de Nord). Evoluția aceasta este semnul voinței creatorilor de a produce efecte sonore dintre cele mai cuprinzătoare, interesante, enigmatice; și, pentru practica socială a muzicii, este semnul impunerii unui nou concept: apariția 'sălii de concert'.

Într-o succintă privire diacronică, remarcăm dezvoltarea instrumentelor cu coarde, cu claviatură, de suflat, de percuție; în prezent, prin afirmarea sintetizatorului - care imită orice instrument și poate suna ca o imensă orchestră -, cît și prin antrenarea computerului în creația și execuția muzicală, sînt deschise noi modalități de realizare muzicală instrumentală.

Dincolo de trăsătura abstractizării - ce face atît de dificilă vorbirea despre ea -, muzica ('muzica pură') se dovedește însă a fi argumentul cel mai convingător în sensul vectorilor proprii de profunzime, esențialitate, de maximă generalitate și universalitate. Este - sub auspiciile încercării de față - o modalitate de transfigurare a unor valori morale fundamentale pentru om și de deschidere a acestora sub semnul unui ideal de viață.

Scanned with OKEN Scanner

3. *Niveluri de analiză semiotică a 'textului' muzical*

Preluînd terminologia consacrată de către Charles Morris (prin dezvoltarea concepției lui Ch.S.Peirce despre natura triadică a semnului), analiza noastră va parcurge cele trei niveluri intrasemiotice (deja amintite): **sintaxă**, **semantică** și **pragmatică**. Inițial, vizînd "semnele și relațiile formale dintre ele", "relațiile dintre semne și obiectele la care semnele sînt aplicabile", precum și "relațiile semnelor cu interpreții" [19:217], s-a ajuns pînă astăzi ca obiectivele semioticii să se raporteze la 'text' în general, ca înșiruire ordonată de enunțuri (sintaxă), unitate referențială a elementelor lingvistice subiacente unei teme (semantică), respectiv ca unitate funcțională de comunicare realizată prin dominarea unui rol ilocutiv (pragmatică) [cf.39]. Conturarea acestor trei instanțe se desfășoară, însă, în perimetrul unei **viziuni semiotice unitare, integratoare.**

Limbajul muzical se bazează nu pe reprezentări conceptuale sau plastic-figurale ale realității, ci pe elemente sonore cu totul specifice, abstracțiuni ale gîndirii muzicale prin care - cum spune compozitorul Rimski-Korsakov - "se transmite starea sufletească atît de precis și exact încît uneori, și chiar foarte adesea, îți lipsesc cuvintele necesare pentru a descrie și reda această stare sufletească" [apud 51].

Exegeza semiotică a limbajului muzical este una la nivelul 'conținutului' și al 'formei', precum și la cel al relațiilor de intercondiționare dintre elementele de 'conținut' și de 'formă'. Ea se desfășoară în etape, vizînd atît ansamblul, cît și componentele făuritoare și structurale ale 'materiei' muzicale și, prin aceasta, ale expresiei muzicale. Analiza urmează itinerariul celor 3 categorii de structuri: profunde - definitorii pentru modul fundamental de a fi al condițiilor de existență a obiectelor semiotice -, de suprafață - ce constituie o "gramatică" semiotică -, de manifestare - ce "produc și organizează semnificanți" (Algirdas Julien Greimas) [9:150]; respectiv, cele 3 diviziuni ale semioticii.

Ne situăm, întîi, în perimetrul sintaxei muzicale; deci, al sistemului formal (logistic) - "moment inițial" în "construcția efectivă a unui sistem semantic" (Ilie Pârvu) [52].

Scanned with OKEN Scanner

Sintaxa muzicală presupune identificarea sistemului de semne muzicale, analiza lor și a relațiilor dintre ele; dimensiunea sintactică fiind importantă pentru cunoașterea obiectivă a esenței muzicii.

La nivelul partiturii unei creații muzicale ni se înfățișează o anumită 'formă' - ce trebuie analizată -, precum și elementele constitutive ale limbajului muzical - de asemenea, de analizat, pînă la elementul primordial: sunetul muzical -. În ansamblu, descoperim un univers al simbolurilor muzicale, sub aspectul cărora prind contur nuclee melodice, armonice, ritmice, timbrale, se formează motivele muzicale - idei și imagini - care se leagă în fluctuații permanente, avînd forța de generare a unui discurs amplu, prin: dezvoltări, metamorfozări, ramificații și supraetajări, contraste și puncte culminante, densificare și rarefiere, variere etc.

Elementele de fond ale muzicii, *elementele de limbaj*: ritm, melodie, armonie "sînt formele dintîi și pure ale mișcării din univers și, intuite din punct de vedere real, constituie modul lucrurilor materiale de a fi aidoma ideilor" (F.W.J.Schelling) [53].

Elementul prim, de referință este *sunetul muzical*; în fapt, viața sunetului, modul în care, în înlănțuirea lor, sunetele trăiesc izvodind 'lumea' muzicii. Sunetul muzical este elementul de bază; el este dat de o complexitate de vibrații energetice, rezonînd în baza seriei armonicelor pe care le cuprinde și în funcție de care se impun trăsăturile acestuia, funcțiile pe care le capătă într-o serie de sunete.

Muzica își are și ea "cuvintele" ei, care sînt îmbinările de sunete muzicale. Prin generalizări intuitive, dar și logic-muzicale, ea se înfățișează ca un sistem de semnale ale cărui elemente primare sînt un fel de 'concepte' specifice.

Sunetele muzicale constituie materia sensibilă, avînd calitatea de semnale, deci purtătoare ale semnelor, ca substrat material-energetic al oricărui semn. Cu ele, imaginația creatoare construiește substanța discursului muzical - melodia, cu toate îmbinările ei armonice și polifonice -. Considerate în cadrul gamei muzicale, sunetele / notele (muzicale) se manifestă ca foneme - unitățile cele mai mici ale limbajului muzical -; luate izolat, ele sînt lipsite de sens, dar ele alcătuiesc "alfabetul" muzical. "Fonemele" muzicii, în număr finit: 7, cunoscute în notația A, B, C, D, E, F, G, respectiv *la, si, do, re, mi, fa, sol*

Scanned with OKEN Scanner

formează planul ultim pînă la care poate coborî cercetarea sintaxei muzicale. Cu alterații (diezi și bemoli), în diferite combinații și registre, aceste "foneme" se deschid către planul imediat următor, al așa-numitelor tensiuni ritmice, melodice și armonice, care se dezvoltă în celule muzicale, motive, fraze, perioade, teme. În ele stă temelia structurală a 'textului' muzical, în cele două laturi: semnificant / expresie și semnificat / conținut; ele sînt suportul fizic al discursului muzical. Întru aceasta, contribuie caracteristicile sunetului muzical: înălțime, durată, intensitate, cărora li se adaugă (drept componente fundamentale în aparatul expresiei muzicale): timbrul / culoarea și textura.

Trăsăturile sunetului sînt cele care determină sensul, oferă anumite semnificații. *Timp / durată* și, în legătură, *tempo / mișcare*, *culoare / expresie timbrală*, *înălțime* (sus-jos), *nuanțe* (departe-aproape) sînt elemente pe care le deosebim teoretic; în realitate, ele manifestîndu-se în strînsă conexiune, într-un tot care este sunetul muzical. Merită a ne opri asupra lor, observînd că, în evoluția limbajului muzical, ele au fost și sînt folosite în chipul cel mai original diferențiat.

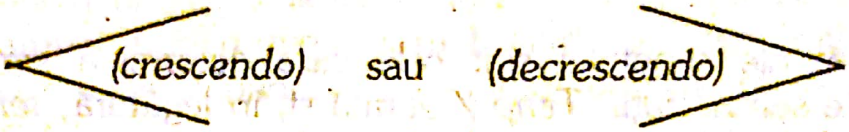
Astfel, *înălțimea* sunetului este determinată de frecvența vibrațiilor corpului sonor care îl produce; ea poate fi privită ca tensiune tonală și / sau ca tensiune de interval. Calitate rezultată din numărul de vibrații sonore într-un timp dat, *înălțimea* permite distingerea registrelor. Încă în antichitate, grecii au fixat diapazonul după auzul mediu al vocilor și au deosebit 3 registre, fiecare cu un ethos propriu: *acut* - 'stilul nomic', este al expresiei excitante; *mediu* - 'stilul ditirambic', expresie liniștitoare; *grav* - 'stilul tragic', expresie deprimantă.

Durata reprezintă acea calitate a sunetului de a se produce într-o fracțiune mai mare sau mai mică de timp. Am putea folosi, în sens larg, conceptul de timp. Intervin aici mai multe categorii ale limbajului muzical. Terence Mc Laughlin consideră astfel că "tensiunile în dimensiunea *timp* pot fi create în muzică datorită faptului că ființa umană are, înnăscut în sine, un simț al *tempo*-ului și un simț al împărțirii timpului în diviziuni regulate pentru fiecare durată, deci *măsură*" [54]. Fără a insista, menționăm doar existența unor tempo-uri (sau "mișcări") de la foarte rar (Largo), rar (Andante), potrivit (Moderato), pînă la rapid (Allegro) și foarte rapid (Presto); de asemenea, se disting

Scanned with OKEN Scanner

măsuri: binare și ternare, simple și compuse, simetrice și asimetrice sau mixte, incomplete.

Cea de-a treia însușire a sunetului, *intensitatea* este determinată direct proporțional de amplitudinea vibrațiilor corpului sonor care produce sunetul. În legătură cu *intensitatea*, se impune și categoria de *dinamică*, ce cuprinde totalitatea noțiunilor legate de intensitatea sonorității muzicale, prezența ei în partitură aflînd-o sub forma însemnelor ce indică nuanțele de la *pp* (pianissimo), la: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *ff* (fortissimo); și, gradual, prin:



Timbrul sau *culoarea* este o altă calitate a sunetului muzical, fiind determinată de numărul și intensitatea armonicelor care însoțesc sunetul fundamental.

Pertinente observații (ulterior, susținute prin tehnicile de măsurare cele mai moderne) cu privire la puterea de a configura și transmite anumite stări de spirit în cel care vine în contact cu sunetul, găsim încă din vechime. Spre exemplu, Aristotel, în lucrarea *"Despre suflet"*, face interesante aprecieri în legătură cu distincțiile date de registrație și timbru; scrie Stagiritul: "sunetul ascuțit pune în mișcare simțirea, cu intensitate dar pentru scurt timp, iar cel grav pentru un timp îndelungat, dar cîte puțin. Așa că nu tonul ascuțit este repede și cel grav încet, ci mișcarea tonului înalt se produce astfel din cauza iuțelii, iar a celui grav din cauza încetinelii" [55].

Reamintim faptul că romanticii au valorificat exemplar timbrul instrumentelor (în tentativa remarcabilă, cum au demonstrat-o, de cunoaștere profundă a posibilităților expresive ale instrumentelor muzicale). De asemenea, contribuții merituorii în direcția îmbogățirii expresiei muzicale prin timbru aparțin lui Cl.Debussy și reprezentanților impresionismului.

Textura, la rîndu-i, reprezintă - conform aprecierii lui Ștefan Niculescu - "un fenomen sonor ale cărui obiecte sînt atît de aglomerat distribuite orizontal sau / și vertical, încît conștiința auditivă este incapabilă să le mai sesizeze individual, integrîndu-le unui tot" [56].

Scanned with OKEN Scanner

Un alt aspect caracteristic sunetului muzical îl constituie *seria armonicelor* pe care (fiecare sunet muzical) o dă la iveală în momentul emiterii sale. Practic, nu există sunet singur; orice mișcare vibratorie sonoră se însoțește cu mișcări vibratorii secundare, denumite armonice ale mișcării principale; este ceea ce dă sunetul fundamental în jurul căruia, în fapt, gravitează seria armonicelor (superioare și inferioare).

În relațiile dintre ele, sunetele muzicale activează *funcții*, care le ierarhizează în scara muzicală și prin care sunetele se cer a fi gîndite; ele prezintă importanță pentru diversele modalități de organizare sonoră: tonal - modal, diatonic - cromatic - enarmonic.

Încă Pitagora a avut intuiția raportării sunetului la ideea de funcție, în cadrele filosofiei centrate pe *număr*, conturînd sistemul diatonic, din care s-au născut alte 3 sisteme: tonal, modal, armonic propriu-zis. Prin raporturile instituite în scara sunetelor muzicale, se crează stări diferite. Dimitrie Cuclin vorbește despre 4 asemenea stări, în principal: de expansiune sau de depresiune, de forță, de atașament la un centru armonic sau de detașare de acesta, deci de atracție, de sensibilitate către un alt centru; "aceste caractere diferite de expansiune, de depresiune, de forță pasivă și centripetă și de sensibilitate activă și centrifugă, sînt cele ale elementelor armonice. Acestea poartă, între altele, funcții, grade de afinitate care le disting unele de altele" [57].

În cadrul muzicii tonale, cea care guvernează esențele muzicale, în ipostaza de categorie generală a gîndirii muzicale, este *tonalitatea*: scara muzicală de 7 sunete, cel de-al 8-lea repetînd la interval de octavă pe cel dintîi, ca punct de plecare în reluarea, într-un alt registru, a aceleiași serii sau scări muzicale.

Există o anumită logică de îmbinare a sunetelor muzicale; și, înainte de toate, există acea ordine anume în care se desfășoară sunetele în cadrul tonalității, fiecare dintre ele îndeplinind o funcțiune bine determinată (fundamentala sau tonica, dominanta, sensibila etc.).

Fiecare sunet se raportează la un nivel acustic, la o notă determinată. Între tonică și celelate trepte există, în scara diatonică (cel mai des folosită în ultimele 3 secole), intervale standardizate, așa-zisele "intervale ce pleacă de la origine". Este recunoscută noțiunea de *ierarhie*: tonica și dominanta au

Scanned with OKEN Scanner

privilegiul stabilității, duratei, frecvenței, intensității, accentului ritmic. Le desemnăm ca fiind *funcțiuni tonale*. De altfel, și calificativele celorlalte sunete / trepte ale tonalității se realizează în relație cu *tonica* (treapta I) și *dominanta* (treapta a V-a): supratonica, subdominanta, supradominanta etc.

Fiecare treaptă a scării muzicale este purtătoarea unei funcțiuni, avînd o anumită poziție și un anumit rol în cadrul tonalității. Treapta a III-a, de exemplu, este cea care arată felul tonalității: *majoră* sau *minoră* (treapta a III-a coborîtă).

De asemenea, modurile (care, ca și tonalitățile, sînt semnificative major din unghiul organizării structurale), cunoscute în teoria clasică, se formează tot în dependență de poziția sunetelor în scara muzicală. Așa cum apreciază Wilhelm Georg Berger, "în muzică, noțiunea de mod înseamnă structură. Sistemele modale conțin astfel bazele limbajului muzical. În ultimă instanță, conceptul modal înseamnă ordine, interraportare armonioasă a unor sunete, organizare creatoare. Această ordine exprimă raportul dintre intervalele componente, reprezentînd totodată o clasare cantitativă cît și calitativă a materialului sonor /.../. Modul înseamnă materie sonoră încadrată într-o anumită ordine cu scop artistic" [58]. Există 8 moduri, clasificate în: 'autentice' - Dorian, Frigian, Lydian, Mixolydian - și 'plagale' - Hipodorian, Hipofrigian, Hipolydian, Hipomixolydian -, ce cunosc o anume configurație [cf.59].

Se cuvine a menționa existența tensiunilor melodice și armonice. Numai ca generatoare și ca purtătoare ale acestor tensiuni emoționale, sunetele muzicale constituie adevărata plasmă, "materia primă" a imaginii muzicale. Din punct de vedere psihologic, diferențierea tensiunilor melodice este dependentă de armonie. De aici, asocierea fiecărei trepte melodice unuia sau mai multor acorduri ce-i sînt atribuite după regulile armoniei clasice, precum și coloratura particulară, specifică a fiecăreia dintre ele; și, drept consecință, varierea timbrală și utilizarea diferențiată a lor pentru anumite stări, situații etc. "Funcțiunile fiecărei trepte - scrie R.Frances - sînt coeficienți de mișcare și de liniște, de instabilitate sau de stabilitate, de polaritate și de opoziție" [60]. Astfel, treapta I (tonica) și elementele acordului perfect de tonică (treptele III și V) determină o stare de liniște, de răgaz; treapta a V-a (dominanta) îndeplinește o funcție de apel, de pregătire a ceva, de orientare

Scanned with OKEN Scanner

către ceva, atrăgînd tonica (acordul de tonică); treptele a II-a și a IV-a nu au stabilitate proprie, sînt relative, preced - de regulă - dominanta, care la rîndul ei se orientează spre tonică ș.a.m.d.
O aproximativă caracterizare a stării pe care o provoacă fiecare din cele 7 trepte ale scării muzicale propune Deryck Cooke:

I (tonica) crează emoție neutră, context de finalitate;

II majoră: emoție neutră, ca notă de pasaj, în genere - stare de plăcere;

II minoră: tensiune semitonală coborîtoare către tonică, în context minor: de obicei, suferință;

III majoră: stare de bucurie, satisfacție;

III minoră: concordanță, dar și depresiune, acceptare stoică, chiar situație tragică;

IV minoră: tensiune coborîtoare către III majoră, stare de patos;

IV mărită: ca notă modulată spre dominantă, aspirație activă;

V (dominanta): context de flux;

VI minoră: coborîtoare către dominantă, suferință, chin;

VI majoră: ca notă pasageră, emoție neutră; altfel, tensiune coborîtoare către dominantă; în context major: plăcere;

VII minoră: tensiune semitonală coborîtoare către VI (majoră sau minoră); stare de neliniște, insatisfacție; cere rezolvare coborîtoare la dominantă (V);

VII majoră: ca notă pasageră, emoție neutră; ca tensiune semitonală urcă la tonică, dar în chip violent aduce aspirația într-un context de finalitate [cf. 61].

În chiar temeiul parametrilor sunetului, cum se poate constata, semnele muzicale fac trimiteri sugestive, lămurind cît de cît asupra unor aspecte ce concură la realizarea semantico-pragmatică a muzicii; astfel, se pot identifica realități contextuale de natură istorică, geografică, spirituală, funcțională psiho-etic. Spre exemplu, 'timbrul' instrumentelor este edificator pentru o anume epocă istorică, pentru conjunctura spirituală în care sînt create și utilizate pe scară largă: block flöte, clavecin, viola da gamba - în arta muzicală barocă -, orga - instrumentul muzicii religioase gregoriene -, fluier, bucium, cimpoi - instrumente populare ce aduc nota de specificitate a variatelor culturi, pentru anumite zone spiritual-geografice etc.

Scanned with OKEN Scanner

În analiza sintactică a limbajului muzical, după acest nivel al "fonemelor" muzicale (sunetele / notele cu caracteristicile lor), ne ridicăm la acela al 'celulelor muzicale'; respectiv, al celor mai mici unități structurale, rezultate prin înlănțuirea sunetelor între ele sub mai multe aspecte: ritmic, melodic, armonic, timbral etc. 'Celula muzicală' este cea mai simplă entitate, alcătuită de obicei dintr-o singură măsură, avînd însă funcție formativă (prin repetare variată sau nu) pentru 'motiv' - un contur precis, pregnant din punct de vedere melodic și ritmic. Treapta celulară sau submotivică, a "morfemelor" muzicale, înseamnă un conținut semantic din care se naște, printr-o cantitate minimă informațională, apartenența unui segment al discursului (muzical) la un limbaj, la un stil, la o epocă, la un autor etc.

Demersul semiotic, în instanța de discurs a sintaxei, urmează un traiect progresiv: de la *sunete* și de la înlănțuirea acestora în *celule muzicale*, se trece treptat la segmente din ce în ce mai mari: *motivele muzicale* - elemente fundamentale ale discursului muzical, cu importanță covîrșitoare în ordine semantică.

Mai multe motive muzicale se leagă într-o *frază*; la rîndul lor, frazele muzicale conduc la așa-numitele *perioade muzicale*, iar acestea din urmă la *tema* operei muzicale (sau, firește, temele ei), reprezentînd ideile muzicale în jurul cărora se organizează toate mijloacele de expresie ale compozitorului.

Motivul și tema, în principal, alcătuiesc pilonii oricărei opere muzicale. Fiind, în muzică, asemeni cuvintelor în limbajul verbal, *motivele* sînt semne, au putere de semnificare, în funcție de care este valoarea lor. Motivele participă, decisiv, la crearea 'imaginii muzicale', ce are valoare tocmai prin aceea că are un sens; "nu imaginea ca atare are importanță - observă Liviu Rusu -, ci sensul pe care îl conține" [62]. În ceea ce privește *tema*, aceasta - structurată în entitățile cu funcție semantică: celulă, motiv, membru de frază sau semifrază, frază, perioadă, secțiune - cunoaște un travaliu complex, prin: secvențări, suprapuneri, augmentări melodice, prin modificări intervalice, modale, la care contribuie cele ritmice, timbrale, dinamice, agogice. Temele sau profilurile tematice aduc claritate, ca și învăluire în discursul muzical.

Luînd tematismul drept criteriu, trebuie subliniat faptul că *tema*, ca unitate semantică fundamentală, orientează în

Scanned with OKEN Scanner

ordinea semnificațiilor, precum și a sensului general al unei lucrări muzicale. Se cunosc anumite formule muzicale cu rol indicativ pentru o anumită tematică; acele formule cu caracter: exorcist, războinic, cinegetic, erotic, pastoral, funebru, de dans, de divertisment, de marș militar etc.

Sunetul muzical capătă valențe de semnificare numai în cadrul fluxului muzical, al 'textului' (țesăturii) muzical(e), în înlănțuirea pe orizontală cu celelalte sunete, determinînd o anumită *melodie*, dar și prin seria armonicelor și a acordurilor pe care le presupune (fiecare sunet), așadar în înlănțuirea și pe verticală cu alte acorduri, ca *armonie*.

Izolat de context, sunetul muzical nu (ne) transmite o semnificație anume. Semnificația poate fi sesizată doar în cadrul ansamblului sonor, ca urmare a legăturilor ce se stabilesc între sunete, a poziției și rolului fiecăruia dintre ele. Mai mult ca oricare alt mod de comunicare, muzica reprezintă un sistem de semne în acțiune, al cărui sens constă în sinteza semnificației motivelor și temelor cuprinse în textura unei opere, iar nu în aceea a notelor simple.

În muzică, mesajul se transmite prin sunete, dar nu prin ele însele, ci prin sunetele ce concură, ca entități materiale ultime, prin melodie, armonie și ritm, la realizarea construcției compoziționale.

Melodie, armonie, ritm sînt categorii fundamentale ale gîndirii muzicale, desemnînd succesiunea, suprapunerea și inserarea în timp a sunetelor (muzicale).

Cel dintîi dintre acestea pare să se fi diferențiat *ritmul*. Elementul primordial al muzicii, cel mai vechi în ordinea apariției (înaintea sunetului muzical), ca ordonare a duratei îl găsim pretutindeni în univers: în mișcarea astrelor, a anotimpurilor, a zilelor; este inseparabil vieții la toate nivelurile, în funcțiile vitale ale organismului, în acțiunile obișnuite (mers, lucru). Prin ritm, muzica participă în toate împrejurările vieții. Ritmul este structura de fond a muzicii, "cum este a cosmosului, a vieții și a gîndului" [63]. Ritmul muzical este expresie particulară a ritmului spiritului, condiție a comprehensiunii profunde. "Ritmul este manifestarea dinamică a gîndirii și simțirii noastre sub necesitatea mișcării, acțiunii, luptei, simetrie sau asimetrie - continuu, intermitent, ori numai sporadic pulsate, după cazuri" [64]. Ritmul este o tehnică fundamentală a Frumosului, e așezare în ordine și măsură,

Scanned with OKEN Scanner

echilibru al libertății și determinismului; ritmul "este în timp ceea ce simetria este în spațiu" [45:264]. Ca mod de organizare a duratelor, ritmul este ordinea în timp care, sub diverse aparențe, guvernează în realitate toate artele; ritmul are o necesitate artistic-vitală; el pregătește și schițează expresia, dă pulsație, vitalitate, fiind indispensabil conturării ideii muzicale. Perceperea auditiv-intelectivă a elementelor muzicale e posibilă numai pe dimensiunea temporală, prin durate organizate logic-muzical în diferite sisteme ritmice. În arta muzicii, ritmul e o prezență într-o varietate de aspecte: figură ritmică, serie ritmică, măsură, agogică, compoziție; de asemenea, în articulațiile cu trăsături caracteristice esențiale (ale domeniului ritmic): metri binari (de 2 timpi), metri ternari (de 3 timpi), combinații din care rezultă metri peonici și hemiolici (de 5 și 7 timpi); iar, în funcție de întrebuințarea unei singure măsuri sau a unor măsuri amestecate, se obțin monoritmie și poliritmie.

Melodia sau linia melodică reprezintă raportul de înălțime, durată și intensitate în înlănțuirea succesivă a sunetelor. Elementul melodic este element formativ, în continuă devenire, în care identificăm unitățile semantice ale limbajului muzical: celula, motivul, înlănțuirea de motive, fraza, înlănțuirea de fraze, perioada. Propriu-zis, melodia înseamnă fluxul ideatic muzical, construit pe baza motivelor; acestea, dezvoltate prin tehnica gradației și transformării, asigură substanța discursului, pun în mișcare forțele primordiale ale muzicii. Motivele stau la temelia oscilațiilor tensionale, a construcției în act prin cristalizarea și interpenetrarea, metamorfozarea lor continuă, cu rost în intensificarea expresiei muzicii. În motiv, ca și în temă, trăiește conturul melodic, ideea muzicală ce se păstrează în mintea auditorului. Tema devine entitatea semantică de bază pentru cursul muzical, în unitățile menționate (sau în acele segmente propuse de către Vincent d'Indy: inciză, desen melodic, perioadă [cf.65]; prin fiecare din acestea asigurîndu-și funcție semantică: inciza devine celulă, desenul devine motiv, mai multe motive alcătuiesc o perioadă etc.).

În ordine sintactico-semantică, subliniem faptul că celulele muzicale stau la baza discursului și reprezintă stratul semnificațiilor primordiale; sînt cele mai simple îmbinări între sunete, ființări primare obținute prin relaționarea sunetelor muzicale cărora, astfel, li se poate determina sugestia semantică

Scanned with OKEN Scanner

în baza funcțiilor evidențiate numai în sistem. În aceeași ordine, adăugăm că valoarea motivelor muzicale este asemeni aceleia a cuvintelor în limbajul verbal; ea ține de "proprietatea de a reprezenta o idee" (Saussure) [12:155].

Cursul muzical poate să fie continuu (melopee continuă) sau segmentat în unități supraordonate (celulă, motiv, frază, perioadă); însă, ordonarea se determină mai concret, mai pregnant prin tematism - ce trimite fie la un motiv (semem), fie la 2 sau 3 motive. Tematismul are un important rol în configurarea 'formelor', care ele însele se impun ca sisteme de referință în plan semantic. De la existența unui motiv sau chiar a unei celule, a apărut ideea unei teme de bază. În funcție de această temă de bază, există 3 tipuri de procedee ale construcției fluxului muzical, în temeiul cărora se crează conținutul dramaturgic al arhitecturilor muzicale, de la motet la simfonie. Desfășurarea și dezvoltarea tematică constituie factor hotărîtor în comunicarea muzicală și în edificarea formelor muzicale, în direcția relației dintre 'expresie' și 'construcție' (muzicale). Cele 3 procedee (despre care am pomenit) sînt:

1. procedeul expozitiv - fiecare frază sau perioadă sau secțiune are tema ei și se schimbă odată cu schimbarea acestor entități;

2. procedeul variațional - tema capătă modificări diverse care generează modificări de sens, dar cu referință la sensul ei inițial. Procedeul acesta s-a instaurat într-un gen: 'tema cu variațiuni'. Variațiuni pot să existe însă și într-o anumită secțiune și într-o anumită parte a unui ciclu de 'sonată', de pildă. Pot fi variațiuni stricte - în care se respectă dimensiunile temei - sau variațiuni libere; în funcție de prezența temei în variațiune, se cunosc variațiuni intrinseci sau extrinseci (alăturate); iar ca efect, variațiuni de împodobire (decorative) sau variațiuni de caracter. Variațiunea liberă duce către variația amplificatoare, care e o tranziție către simfonizare;

3. procedeul dezvoltător - pornind de la tipul de variațiuni libere și combinînd variațiunea intrinsecă cu cea extrinsecă, se ajunge la impresii muzicale dinamice reflectînd imagini procesuale. Îndată ce variațiunile devin libere, tema se complică; au loc schimbări de sens prin: augmentări, diminuări, segmentări (punctul cel mai important pentru trecerea de la variațiune), secvențări, modulări, tranziții (modale și tonale),

Scanned with OKEN Scanner

dialoguri şi înfruntări între elementele tematice, împreună cu variaţiile timbrale; toate acestea fac ca imaginea iniţială să fie transformată, reflectînd astfel un proces de schimbare. Cînd există 2 teme principale ce suferă acest proces de dezvoltare, se înregistrează modalitatea de dezvoltare conflictuală - stadiul cel mai avansat pentru procedeul dezvoltător.

Toate elementele şi caracteristicile sunetului concură la realizarea melodiei. Fluxul melodic este marcat (şi) de semnificaţiile unor relaţii sonore ce vin mai întîi din onomatopee din natură, dar şi din viaţa psiho-fizică a omului. Însă, muzica nu se rezumă la acestea; ar fi doar *mimesis*. Muzica este în cel mai înalt grad *poiesis*; creatorul uzează de relaţiile sonore abstracte, ce presupun: diferenţe cantitative (de înălţime şi nuanţe), diferenţe calitative (de timbru), diferenţe la nivel funcţional (confruntarea între funcţiuni şi confruntarea între moduri şi tonalităţi).

Trebuie să menţionăm existenţa şi în cazul 'rostirii' / 'spunerii' speciale care este muzica a anumitor motive cu efecte determinate. Sînt motive cu o valoare convenţională, exercitînd o anume influenţă asupra subiecţilor antrenaţi în actul muzicii (la nivelul stărilor lor de spirit, al reacţiilor lor). Am mai pomenit faptul că istoria muzicii înregistrează o sumă de formule muzicale identificabile pentru incantaţie, ritual magic, formule cu caracter pastoral, de vînătoare, de luptă, formule ţinînd de credinţa religioasă, precum şi cu rol în muzica de leagăn, funebră, de marş, de divertisment etc. Există, astfel, 'coduri' muzicale, sintagme sau mesaje cu valoare conotativă integrate într-un cod cultural şi sintagme muzicale cu funcţie evident denotativă, indicative pentru anumite situaţii, acte. Umberto Eco distinge, în acest sens: muzica "pastorală", "marţială", fraze cîntate la trompetă în cazărmi sau chiar motive emise pentru a anunţa emisiuni radio-TV, pentru a anunţa orele etc. [cf.66]. De asemenea, în unele creaţii muzicale constatăm folosirea unor citate foarte cunoscute publicului larg şi care, prin aducerea într-un con-'text' artistic, sînt semne ale unei relativ clare semantici. Ca exemple, amintim: *Uvertura "1812"*, în care Ceaikovski introduce citate din "Marseillaise", evocare a armatei franceze a lui Napoleon, în dorinţa de cucerire; pentru ca, în final, coralul suflătorilor de alamă asociat cu sunetul clopotelor să semnifice, prin contrast, victoria rusească şi triumful bisericii creştine

Scanned with OKEN Scanner

orientale. Sau, felul cum procedează Enescu în cele 2 *"Rapsodii Române"*, în care auditorul familiarizat cu folclorul muzical românesc poate recunoaşte citate din "Mugur-Mugurel", "Ciocîrlia" (în *Rapsodia I*), din "Pe o stîncă neagră", "Văleu, lupu' mă manîncă" (în *Rapsodia a II-a*).

Canavaua melodică, în evoluţia istorică, a cunoscut organizarea în scări, moduri, tonalităţi, serii. Modalităţile de ordonare interioară a melodiei şi formulările melodice convenţional acceptate sînt: prepentatonic şi pentatonic (în antichitate), modalul cromatic, modalul diatonic (în gregorianul clasic), tonalul, serialul, atonalul, politonalul, microtonalul (în perioada modernă şi contemporană); respectiv, 'modurile' greceşti, 'glasurile' sau 'eh'-urile bisericii creştine, 'tonalitatea' clasicismului, 'seria' postexpresionismului. Astfel, în Grecia antică, monodia este maniera de organizare melodică, configurată în baza modurilor (Mixolydian, Lidyan, Frigian, Dorian, Hipomixolydian, Hipolydian, Hipofrigian, Hipodorian) - fiecăruia fiindu-i atribuit un anumit ethos, o putere magică, în corelaţie cu sistemele: diatonic, cromatic şi enarmonic, sisteme diferenţiate prin caracter: 'auster', 'artistic' şi 'superior' -. În Evul Mediu creştin, monodia continuă a se dezvolta în forma 'cîntului plan monodic', cu raportare la 'modurile' folosite în tradiţia elenă, iar ca sistem se admite - din sec.VI - numai diatonicul; cîntarea bisericească poartă amprenta reformelor datorate Sfîntului Grigorie, lui Ioan Damaschinul (căruia i se atribuie *"Oktoihul"*, "principala carte de cult ortodoxă care interesează muzica, deoarece cuprinde slujba religioasă pe toate zilele săptămînii, orînduită pe cele 8 ehuri sau glasuri" [69]). Cam din sec. al XVI-lea, are loc reducţia vechilor scări (cele 8) la 2: 'major' şi 'minor', impunîndu-se muzica tonală (tonalitatea devenind, pentru întreaga perioadă ulterioară, sistemul muzical prevalent); 'majorul' şi 'minorul' sistemului tonal iau naştere din modurile bisericeşti - ele însele moştenitoare ale tradiţiei muzicale elene -.

Un alt element morfologic fundamental al limbajului muzical, alături de ritm şi de melodie, este *armonia*. Aceasta înseamnă suprapunerea simultană a sunetelor. *Armonia* vizează înlănţuirea acordurilor subordonate unei melodii determinate; este combinarea sunetelor avînd unele afinităţi între ele şi

Scanned with OKEN Scanner

răsunînd simultan. În raport cu melodia, *armonia* are o funcție coloristică.

Conceptul 'armoniei' s-a impus cu deosebire în sec. al XVII-lea, odată cu desprinderea din polifonie a principiului ei generator: acordul. Pentru etapa premergătoare, s-a afirmat 'polifonia' (dezvoltată în sec.XII-XVII), ca modalitatea principală de realizare a înlănțuirii de 'idei' și mișcări muzicale; baza ei se găsește în relația consonanță-disonanță numai între 2 voci, cu mențiunea unei griji aparte pentru rezolvare prin împăcarea polilor conturați. Este interesantă semantica polifoniei, la care se ajunge prin mai multe procedee: distanța dintre voci (cu cît sînt mai depărtate, expresia este mai aerată, mai calmă); accentuarea sau dimpotrivă atenuarea diferențelor profilului melodic și ritmic al fiecărei voci, una față de cealaltă; numărul vocilor care decurg simultan. De aici, s-a născut 'armonia', ale cărei principii constitutive sînt acordul și tonalitatea. Acordul este o asociere-suprapunere a unor elemente ce rezonează împreună; poate fi consonant (cînd sunetele alcătuitoare se potrivesc, sună bine laolaltă, sună armonios) sau, din contra, disonant.

În sec. al XVIII-lea, *armonia* devine o apariție sonoră în spațiu. Conceptul ca atare capătă noi dimensiuni, ca armonie explicită și potențială. Impunerea sistemului armonic propriu-zis se petrece în strînsă legătură cu dezvoltarea și perfecționarea muzicii instrumentale.

Cu muzica clasică (sec.XVII-XVIII), tonalitatea devine fundament pentru armonie; totodată, și pentru concepția arhitecturală, asigurînd baza unității totale a 'formei'. Limbajul armonic se îmbină cu legile de bază din logica clasică a gîndirii armonice care contribuie substanțial la claritatea formei, înlesnind și receptarea. *Tonalitatea*, inseparabilă de armonie, presupune raportul necesar între un ansamblu de sunete emise simultan și un punct de reper invariabil considerat, tonul fundamental. De altfel, tonalitatea este principiul de așezare în ansamblu, într-o ordine, implicînd o ierarhizare prin raportare la un punct de referință ce susține stabilitatea întregului.

Tonalitatea, generată de modul ionic, înseamnă funcționalitate armonică; este semn suprem al organizării în scara muzicală. Se disting tonalități / armonii majore și minore, a căror semantică reliefează deosebiri în orizont etic. Îndeobște, tonalitatea majoră afirmă un caracter de echilibru, plinătate,

Scanned with OKEN Scanner

lumină. Specialiștii evidențiază ceea ce și auditorul, cît de cît inițiat în teoria muzicală, percepe; anume: existența așa-ziselor tonalități solare (ca Re, Fa diez, Mi, Sol major); sînt tonalități ce aduc armonia ca stare, pacea, frumusețea blîndă învăluitoare. Într-un ethos al armoniilor, cele majore sînt prioritar ilustrative pentru lumină, împăcare, liniște, calm, fără a fi lipsite și de unele tensionări (dar, în interior) prin folosirea intervalelor și a acordurilor mărite, a cromatismului descendent, în genere prin contrapunerea consonanță-disonanță. La rîndul lor, tonalitățile minore aduc un ethos diferit, dar complementar celor majore, reușind și acestea desfășurări - e drept, într-o cu totul altă atmosferă - de o generozitate sonoră admirabilă: cînd triste, de un lirism confesiv, nostalgic etc., cînd patetico-tragice.

În interiorul scării muzicale, relațiile funcționale depind de organizarea în temeiul unui centru principal (tonică, T) și altor centre subsidiare (dominantă, D). Astfel, se realizează o anume dimensiune expresivă prin funcțiuni, în cadrul tonalității; tot așa cum se reușește expresia unor variate stări de spirit prin scările modale, în dependență de numărul treptelor și de distanțele dintre ele.

Se cuvine a considera, deci, relațiile de funcțiuni din cadrul unei scări, dar și relațiile între scări, între tonalități ce se leagă într-un sistem de înrudiri de gradul I, al II-lea etc.: relativa, omonima (major / minor) prin modulație. În ambele cazuri, se generează sensul muzical. Decisiv pentru dimensiunea semantică a muzicii, sistemul tonal - cu centrarea pe T și cu D ca al doilea punct de sprijin - dă claritate și forță sintaxei muzicale. Baza o constituie legătura dintre sunete - criteriu de formare a unor elemente semantice minime, primordiale. Surprindem semnificațiile unor relații sonore, de la cele imitative, asociative cu fenomene din viața omului și din natură, pînă la cele mai abstracte, ținînd de distincții cantitative și calitative, cu deosebire distincții funcționale (confruntare în interiorul scării, ca și între moduri și tonalități, deci scări variate).

Alături de armonia clasică, tonalitatea - temelia muzicii moderne - a fost consacrată cu deosebire prin opera lui Bach și Haendel, fiind valorificată și ca mijloc de expresie (prin identificarea unui repertoriu de expresii corespunzînd diverselor tonalități). De pe poziții diferite - J.S.Bach cu spirit analitic, Haendel cu spirit sintetic -, cei doi mari compozitori dau seama

Scanned with OKEN Scanner

de abordarea varietății tonale în largi și inedite posibilități de expresie, fiecare tonalitate impunîndu-se prin caracterul deosebit. Bach și Haendel au întrebuințat "pentru prima dată în istoria muzicii, consecvent, cu măiestrie desăvîrșită și cu o amploare neobișnuită, sistemul tonal clasic", fixînd astfel "pentru mai bine de 2 secole vocabularul și morfologia sonoră care nu vor fi revizuite decît odată cu Berlioz și Wagner", apreciază Mircea Nicolescu [68].

Luînd ca punct de referință 'armonia', semantica se cristalizează prin:

- relația dintre consonanță și disonanță (firește, cu înțelesurile cuvenite acestor 2 concepte de-a lungul timpului; în antichitate și Evul Mediu creștin, consonanțe sînt intervalele de 8-vă, 4-tă, 5-tă; ulterior, se adaugă și altele, cu precădere 3-ța); este raportul dintre tensiune și detentă, dintre încordare și liniște, dintre 'rău' și 'bine';

- raporturile funcționale - puse în valoare de tehnica armoniei; darea de sens se face prin armonizarea acordurilor în interiorul unei organizări scalare, prin modulație (mijloc de variere în raporturile dintre scări, ce pot fi modale sau tonale); se asigură varierea prin distanțe la care se modulează, prin maniera treptată ori bruscă. De la echilibrul definitoriu clasicismului muzical, pînă în prezent, se cunosc realizări de gradualități disonantice, respectiv realizări de curs muzical foarte disonant și foarte modulatoriu, mai cu seamă în muzica postromantică (la Hindemith, spre exemplu);

- fluctuația densităților - o încordare cu atît mai mare se obține cu cît se acumulează într-un acord mai multe sunete cu efecte disonantice cît mai dure, iar detenta vine prin rarefierea aglomerărilor astfel produse. Exemple găsim în armonia de la începutul sec. al XX-lea, ce a ajuns la atonalism, în care opoziția funciară nu mai este relația consonanță-disonanță, ci fluctuațiile densităților;

- eliminări și permutări - ce îngăduie libertatea disonantică, prin folosirea unor intervale anume: acordul de 7-mă sau 9-nă, acordul de 11 sau 13 note, folosirea tritonului ("intervalul diabolus": cvinta diminuată care în răsturnare dă tritonul, cvarta mărită; în sec.X-XI a fost un interval prohibit); frecvența accidenților / alterațiilor (în cadrul cromatismului ce s-a

Scanned with OKEN Scanner

afirmat începînd cu sec.XII-XIII); apelul la procedeul asimetriei, politonalitatea (folosirea în același timp a mai multor tonalități);

- variate combinări și încorporări, sinteza unor părți aparent nepotrivite, a unor elemente tonale, non-tonale, seriale, aleatorii, electronice (care marchează, cu deosebire, începutul anilor '50 ai sec.XX, cu eclectismul muzicii).

În genere, dezvoltarea muzicii armonice a însemnat o îndepărtare de concepția modală și contrapunctică (cu producerea pluralității, a unei ființări intens diversificate), fără a se renunța însă total la valențele acesteia.

Ritm, melodie și *armonie* - asupra cărora am insistat - reprezintă elementele obiective de fond ale limbajului muzical; cu și prin ele ia naștere un 'obiect' muzical, prinde contur un anumit conținut ideatic ce se structurează într-o formă. Desfășurarea muzicală e suflu de libertate cu putere expresivă imensă, la care contribuie, pe lîngă ritm, melodie, armonie, toate categoriile gîndirii muzicale: registrația - de la blîndă, învăluitoare, vaporoasă, la stridentă, dură, masivă, violentă -; registru și timbru activează culori izolate sau fuzionînd într-una totală - de la grav, prin mediu, pînă la acut(ul cel mai tensionat); dinamică - de la *ppp* la *fff*, cu *crescendo* și *decrescendo*, de la șoapta abia perceptibilă la *rinforzandi* ce asigură dramatizarea expresiei. Sînt creșteri și descreșteri ale sonorităților. Prin acestea se obține expansiunea sonoră, căreia îi corespunde expansiunea spirituală, de mai mare sau mai redusă intensitate emoțională -.

În unele creații muzicale, de prim ordin este factorul melodic. O linie melodică se profilează în mod ascendent sau descendent, reprezentînd, îndeobște, o ipostază activă ce poate dobîndi plurale semnificații: întrebare, speranță, îndrăzneală, hotărîre, expansiune, dar și renunțare, retragere, șovăială, îndoială etc.- Uneori, factorul ritmic este prevalent. Fiecare formulă ritmică poate apare sub diverse înfățișări, obținute cu transformări ale altor parametri antrenați: înălțime, intensitate, timbru. În genere, în muzica preclasică, precum și la Haydn și Mozart mai apoi, monemele ritmice capătă numai transformări melodice; cu Beethoven și, în continuare, la romantici, intensitatea dobîndește o importanță tot mai mare; impresioniștii valorifică cel mai mult timbrul; serialiștii tratează în mod egal toți parametrii (durată, înălțime, intensitate, timbru), iar un muzician

Scanned with OKEN Scanner

contemporan cum este Xenakis se opreşte cu prioritate asupra densităţii, elaborînd o muzică de tip "textură".

Dincolo de sugestiile întru sensul major şi semnificaţiile unei lucrări, categoriile muzicale - prin modalităţile în care ele sînt activate în procesul creaţiei muzicale - dau seama de dificultăţile întîmpinate în captarea sensului, respectiv de gradul accentuat de ambiguitate caracteristic 'semnului muzical'.

Considerînd ansamblul componentelor obiective, limbajul/gîndirea muzical/ă se cristalizează în temeiul procedeelor de alcătuire şi îmbinare, de organizare a elementelor de expresie într-un întreg, avînd ca principiu general: variaţia şi repetarea. Dintre procedeele mai des utilizate, se reliefează: repetarea identică sau variată (ritmic, melodic, ritmico-melodic); secvenţarea la anumite intervale; recurenţa, îmbinată uneori cu procedeul în oglindă (melodic sau numai ritmic); inversarea, lărgirea ritmico-melodică (de la celulă la motiv, de la motiv la frază etc.) ori concentrarea (de la 'text' la temă, de la temă la perioadă, de la perioadă la frază, la motiv, la celulă).

Analiza semantico-pragmatică a 'textului' muzical aduce argumente pentru a evidenţia realitatea că nu sunete izolate se percep, ci ansambluri sonore cu semnificaţie determinată, configurate într-o construcţie logică: 'forma muzicală'.

În temeiul funcţiei semantice, semnele au un obiect, ele indică ceva, au o semnificaţie. Semnele muzicale sînt creatoare de expresii, cu trimitere la diferite stări emoţional-afective şi reflexive. Traiectul semantic este: de la unităţile minimale constitutive ale semnificaţiei (celulele muzicale), prin înlănţuirea acestora în segmente ale discursului din ce în ce mai mari (motive, fraze, perioade), treptat, pînă la întregul semantic (lucrarea muzicală ce se prezintă într-o anumită 'formă' ca mod de organizare a unui conţinut). Numai în relaţie, alcătuind entităţile de discurs, în unitate, sunetele devin element vital al muzicii, purtător de semnificaţie; "nimeni nu ar putea înţelege un singur element, în sine, în absenţa tuturor /.../; legătura dintre elemente [e concepută] ca fiind una şi făcînd totul să fie unu" - atrage atenţia Platon ("*Philebos*") [69]. Numai în relaţia dintre ele, sunetele muzicale probează funcţiuni şi putere formatoare, activează adevărate forţe ce sînt, prioritar, forţe psiho-morale.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, sunetul muzical e semn - unitate minimală în planul conținutului / al semnificatului, în măsura în care face parte dintr-o structură de semnificație; respectiv, ansamblu de semne ce relaționează, impunîndu-se în grupări semice numite de către Greimas "figuri și baze semice", care se relevă "din 2 universuri semnificante, al imanenței și al manifestației", în raport de presupunere reciprocă, alcătuind "universul semantic" [36:104]. Iar acest 'univers semantic' trăiește în funcție de interpret; mai precis, prin și pentru acesta care, în muzică îmbrățișează: compozitor, artist-executant și auditor - 'actorii' care se întîlnesc în temeiul operei muzicale -:

Unind subiecții (cu valențele proprii de personalitate) angajați în situația de 'comunicare muzicală' în baza 'semnului: opera muzicală', se instituie *semioza*, prin configurarea unui sistem de semnificare (transmitere și primire a mesajului). Realizarea operei se împlinește în actul muzicii; ceea ce înseamnă determinarea în receptorul auditor a unui complex de stări de spirit, atitudini, reacții, prin mijlocirea capacităților spirituale ale muzicianului-executant (al partiturii) și care caută a identifica și a respecta cît mai mult cu putință intențiile și trăirile autorului. Se stabilește o relație vie între subiecți, în cadrul căreia opera muzicală se află în proces de continuă devenire semantică și de valorizare.

Ceea ce impresionează sînt virtuțile unei partituri de a purta asupra unui conținut general-omenesc, în care fiecare individ uman se poate regăsi, poate descoperi și prelua totodată elemente de valoare, idei și sentimente ce sînt vehiculate, ce țin de sau fac mesajul operei - adevărată suită a aventurilor spiritului. Toate elementele obiective (și subiective) ale limbajului muzical contribuie: ritm, melodie, armonie, culoare, mișcare, mereu reînnoite, în diferite procedee; de asemenea, instrumentele folosite cu ingeniozitate extraordinară etc. Fiecare dintre acestea face să trăiască mesajul, susținîndu-i capacitatea dramatică; și totul, pornind de la subiectul prim: compozitorul. În spatele temelor, motivelor, eroilor operelor muzicale, se găsește muzicianul-autor; creatorul care se afirmă prin idei muzicale, 'desene', capacitate de a construi, de a evoca sau sugera peisaj, decor, cuvînt, idee abstractă, personaj, stare de spirit, într-o partitură desăvîrșită prin unitatea ei organică, mergînd pînă la cel mai fin detaliu. De la compozitor se declanșează un întreg

Scanned with OKEN Scanner

proces de trăire în 'lumea' muzicii cu efect asupra celor ce vin în contact cu ea; se statornicește un fel de dialog uman, o relație de perpetuu du-te-vino, ce se îmbogățește prin tot ceea ce și artistul-executant, și ascultătorul aduc.

Conlucrarea subiecților prin raportare la *semnul muzical* înseamnă, într-un model semiotic integrator, tripartiția (ce rămîne deschisă pluralelor dimensiuni de augmentare): *obiect - cod - interpretant.*

Semnele muzicale au capacitatea de a trezi anumite reacții - ceea ce, în fapt, reprezintă scopul prim al artei, în genere -. Sînt semne active, diferențiate în funcție de evoluția limbajului muzical. Sînt semne de sine stătătoare, ce au o valoare estetico-etică, în stare fiind a provoca anumite trăiri prin ele însele, fără a se mai apela la alte semne naturale; în acest punct, se observă valoarea deosebită a 'muzicii pure'. De asemenea, sînt semne în legătură cu întregul existențial, într-o lume de semne - cum este situația formulelor muzicale cu directă corespondență la o realitate; cel mai frecvent, de recunoscut în 'muzica asociată' (cu text literar, mimică, dans, imagine filmată). Lor li se adaugă muzica bazată pe prelucrarea unor materiale de origine folclorică sau scrisă în spiritul popular.

În general, este dificil a clarifica, a numi cu precizie ceea ce exprimă operele muzicale.

'Textul' muzical, abordat în ansamblu, are un sens, iar pe structuri prezintă sensuri conotative acestuia. O mulțime de semnificații, variate, intră în joc; pot fi semnificații implicite - explicite, cu caracter denotativ - conotativ. Semnificațiile cu caracter denotativ și concret sînt relativ ușor de recunoscut sau de descifrat de către ascultătorul cît de cît avizat; cele cu caracter conotativ și abstract implică libertatea semnificațiilor acordate, îmbogățirea celor inițiale voite de către autor. Îndeobște, prin activarea semantică, se generează un continuu proces de re-creare a operei artistic-muzicale. Întotdeauna mai este ceva ce se cuvine a fi deslușit dincolo de ceea ce se arată (ce se aude). Există un dincoace și un dincolo de semnele care doar opresc atenția, stînd la baza mișcării spiritului de a interioriza, de a asuma ceea ce află în exterior, de a prelucra acest dat.

Creațiile muzicale sînt semne pentru o expresie semantică de o copleșitoare încărcătură și care poartă, definitoriu, pecetea subiectivă a tuturor celor implicați: autor,

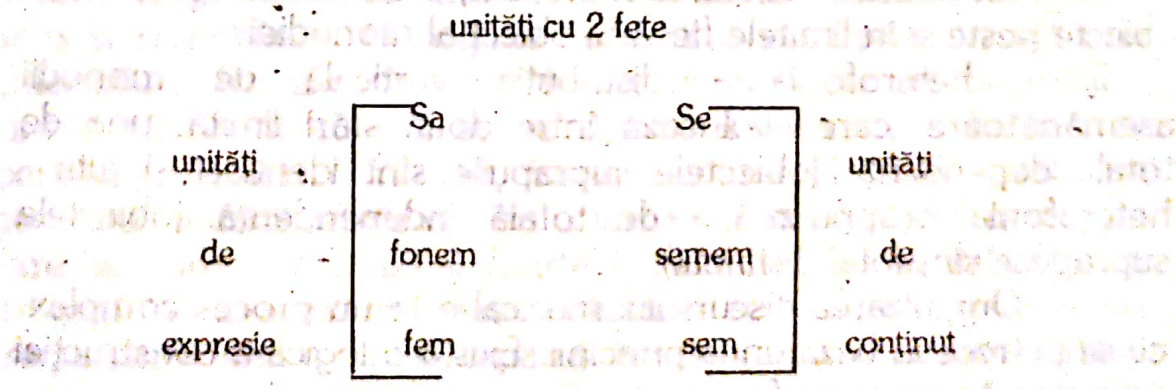
Scanned with OKEN Scanner

executant, auditor. Fiecare, venind cu propria personalitate, determină posibilitatea unor plurale interpretări ale unei opere muzicale, funcție și de momentele / conjunctura în care ea este pusă în act. În chip evident, la nivelul auditorului se remarcă plenitudinea interpretativă, varietatea semnificațiilor acordate, modificările în surprinderea sensului și, deci, în înțelegerea care este afectată chiar la unul și același subiect, aflat în situații existențiale diverse. Firește, judecata este una foarte personală, subiectivă. Ceea ce contează este, însă, problema valorii, abordată din perspectiva conștiinței muzicale, în stare a sprijini și facilita cunoașterea a ceea ce muzica înseamnă.

O perspectivă semiotică unitară (trecută prin cele 3 niveluri: sintaxă, semantică și pragmatică) reușește a satisface exigențele unei analize a artei muzicii; întrucît, îngăduie o abordare reflexivă a 'textului' muzical asigurînd deschidere unei pluralități de perspective, dar totodată permite și tratarea acestuia ca o prezență obiectivă.

Foarte utilă pentru a identifica ceea ce face substanța și valoarea muzicii, sintaxa e un început esențial pentru descoperirea semnificațiilor; este un prim pas în surprinderea valorii înalte, universal-umane a lucrărilor muzicale - acele lucrări care rezistă în timp tocmai în virtutea sensului pe care-l au, corespunzînd aspirațiilor majore ale umanității și cerințelor superioare ale artei. Abordarea sintactică trebuie completată cu cea semantică și pragmatică.

Incursiunea în domeniul semanticii înlesnește o mai clară viziune asupra relației formă/expresie - substanță/conținut. Căci, unitățile de semnificație (morfem, sintagmă, frază, enunț) sînt "unități cu 2 fețe" (C.Kerbrat-Orecchioni), înfățișîndu-se astfel [cf.32:97]:



Conținutul ordonează în planul formei și coordonează devenirea muzicală (devenirea-text). Ca unitate de structură modal-tonală, de ritm ș.a.m.d., 'forma' este cea prin care putem avea accesul la esența fenomenului artistic-muzical, la sensul acestuia.

Forma este 'textul' / discursul muzical bine alcătuit și bine condus, construcția închegată de elemente și ansambluri care se susțin și își ajung, prin care se transmite mesajul artistic al unei opere. Forma este modul de alcătuire a unei melodii, de organizare și distribuire a mijloacelor de expresie în cadrul discursului muzical; este tiparul, modelul în care se toarnă un anumit conținut muzical; este configurația cîmpului sonor, dincolo de multitudinea liniilor sinuoase ale acestuia.

Forma muzicală constituie principiul logic al compoziției, o schemă abstractă în interiorul căreia se dezvoltă fluxul muzical, în corespondență deplină cu - izvorînd chiar din - conținutul pe care-l ordonează, afirmîndu-se ca element al inteligibilității globale a acestuia.

Forma este dezvoltarea organică a unei / unor structuri sintactice raportate la posibilitățile și natura unor obiecte sonore; ea rezultă, așadar, ca urmare a incidenței dintre o anumită sintaxă și o anumită organizare a 'obiectului'.

În principal, în tradițiile muzicale, s-au cristalizat patru categorii sintactice în cadrul cărora pot fi articulate 'obiectele' discursului sonor [cf. 56:11-12]:

- monodia - distribuția sau înlănțuirea orizontală a obiectelor sonore;
- polifonia - distribuția verticală (suprapunerea) de monodii distincte care evoluează simultan și într-o relativă independență;
- omofonia - dilatarea monodiei; o distribuție verticală de obiecte peste și în limitele fiecărui obiect al monodiei;
- heterofonia - distribuția verticală de monodii asemănătoare, care evoluează între două stări limită: una de totală dependență (obiectele suprapuse sînt identice) și alta - heterofonia propriu-zisă - de totală independență (obiectele suprapuse sînt total distincte).

Organizarea discursului muzical este un proces complex, ce se petrece în baza unor principii. Există o logică a construcției muzicale, în *genuri* și *forme*.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o îndelungă istorie, arta muzicii s-a dezvoltat într-o varietate și o bogăție de genuri și forme care, intrate în conștiința culturală, prezintă anumite semnificații.

Se deosebesc *genuri* muzicale:

- după modul de execuție: vocal și / sau instrumental; 'muzică pură' (ce își are în sine și prin sine propriul temei) și muzică asociată; pentru solist, pentru ansamblu mic și pentru ansamblu mare. Se încadrează, aici: sonata, suita, bucăți de gen, lied, arie de operă; muzică de cameră (duo, trio, quartet etc.), "muzică populară" (landler, polcă, doină), muzică de jazz (blues, ragtime), muzică simfonică (simfonie, concert, poem simfonic), muzică de balet, așa-numita muzică "de aramă" (marș, bucată de gen), muzică corală (motet, psalm, coral), muzică vocal-simfonică (oratoriu) ;

- după destinație: muzica vieții cotidiene (cîntece de meserie, de dragoste, de petrecere, de divertisment în genere); muzica de dans (dansuri populare, vals); muzica de teatru / muzica lirică (operă, operă comică, operetă, muzică de scenă, muzică de balet); muzica de concert: simfonică și camerală (simfonie, concerto, uvertură; sonată, quartet, lied); muzica de biserică / muzica religioasă (missă, psalm, coral, pasiune, cantată); muzica de circumstanță (muzică pentru festivități, muzică de film, imn patriotic).

În vreme ce 'genul' se definește prin caractere exterioare (mod de execuție, destinație a operei), studiul 'formei' permite surprinderea din interior a operei; *forma* arată cum este construită aceasta și, din punct de vedere semantic, oferă o vastă arie de semnificații prin valențele ei de a relua demersul urmat de către autor.

Semnul muzical, în *aspectul 'genuri' și 'forme'*, *înlesnește procesul de înțelegere a muzicii* ca *dezvăluire întru sens* și *semnificații*. O bogăție semantică este pusă în act prin chiar diferențierea genurilor și formelor muzicale: un 'madrigal' - cîntec născut și cu precădere dezvoltat în cultura italiană în perioada secolelor XIV-XVI, într-o scriitură polifonă - este un gen opus muzicii religioase, cu o tematică (după textul poetic pe care se compune muzica) foarte generoasă, de la subiecte de dragoste la imagini din viața cotidiană și la satiră politică; un 'requiem' - gen polifon, apărut în perioada medievală inițial pentru cor, treptat impunîndu-se într-o tratare corală și

Scanned with OKEN Scanner

orchestrală, avînd ca text părţile tipice 'missei' (*"Kyrie eleison"*, *"Sanctus"*, *"Benedictus"*, *"Agnus Dei"*) şi alte fragmente (*"Dies irae"* etc.) - are caracter(ul determinat de funcţia specifică, în cultul catolic) funebru, dar în ansamblu (aşa cum stau mărturie capodoperele semnate de Mozart, Berlioz, Verdi, Brahms, Schumann) e unul de o monumentalitate copleşitoare şi de un dramatism emoţionant, redare a unui profund şi larg conţinut filosofico-etic: al umanului; la rîndu-i, un 'marş' - gen foarte vechi, parte încă a tragediei antice greceşti, devenind piesă de sine stătătoare în sec.XVI - afirmă un caracter mobilizator, avînd rolul de a coordona mişcarea unor masse de oameni, şi se înfăţişează în variate ipostaze: marş militar, marş triumfal, marş funebru; sau, diferitele cîntece şi dansuri populare, care aduc şi ele particularităţile unui ethos ce trimite într-o întinsă arie geografică şi culturală: 'doina', la români, cu caracter liric sau epic, 'cazacioc'-ul, la ucraineni, plin de vioiciune şi virtuozitate, executat fiind numai de bărbaţi, 'polca', la cehi, reflectînd voia bună şi, uneori, ironia, 'ceardaş'-ul, la unguri, împletire a lentorii (introducerea, "lassan") şi repeziciunii (dansul propriu-zis, "friska") etc.

În cele ce urmează, încercăm a aplica o analiză 'morfologică' muzicii, apreciind capacitatea "descriptivă mai degajată şi de-o respiraţie mai liberă" - cum spune Blaga referitor la "metoda morfologică" [70] -, precum şi deschiderea (ei) "spre poziţia explicativă, întrucît vrea să scoată la iveală şi latura criptică a fenomenului luat în studiu" [id.]. Aceasta, pentru a pătrunde în "lumea dinamică şi fără statornicie a formelor" [70:78] muzicale, la nivelul cărora aflăm argumente pentru *unitatea muzică-etic*.

Ritm, melodie, armonie - din acestea se formează 'substanţa' muzicală. În dialectica 'conţinut-formă', prin echilibrul tehnic-expresiv se atinge noblеţea muzicii. Secretul artei sunetelor nu stă în suprafaţa, ci în interiorul cel mai ascuns, care necesită cercetare. Intenţia noastră este de a surprinde *eticul* dincoace de fenomenul muzicii, în obiectualitatea acesteia, prin analiza conţinutului şi a modalităţii de organizare a substanţei muzicale în dinamica ei.

Scanned with OKEN Scanner

4. *Unitatea 'conținut-formă' muzicală, în orizontul eticului*

Arta muzicii înseamnă un ethos implicit, ce se comunică prin esențialitatea expresiei muzicale, în unitatea 'conținut-formă'.

Muzica exprimă realitatea și se aplică la aceasta; totodată, vizează idealul, deschide și îndrumă spre ideal(ul ce-i este sens imanent). Ea are puterea de a desfășura o 'lume' - în termenii semioticii: denotația sau referința 'textului' / discursului muzical -, probînd o importantă valoare (și) formativ-etică. Creațiile artistice muzicale înseamnă un fond de cultură care, pentru subiectul ce și le aproprie constituie o achiziție mereu înnoitoare antrenînd îmbogățirea și modelarea fizionomiei sale morale, contribuind la transformarea sa prin acțiunea directă pe care muzica o exercită asupra emoțiilor, sentimentelor, pasiunilor, asupra gîndurilor și dorințelor, asupra reacțiilor și atitudinilor auditorului.

O impresionantă și fără de egal expresie a diapazonului afectiv-ideatic (de cea mai mare anvergură a fi posibil de redat într-un limbaj) oferă arta muzicii, fundamentînd astfel o înțelegere cuprinzătoare și profundă a ceea ce ține de condiția omului. Este extraordinara viață interioară, prinsă în evoluția ei; este trăirea intensă și generoasa revărsare de spirit, o ambianță psihică în care identificăm acele "forțe tematice" asupra cărora zăbovește Et.Souriau, între care: iubire, ură, dorință, curiozitate, nevoie de pace, de libertate, de schimbare, exaltare și acțiune, împlinire, realizare, turnuri ale experienței, abisuri, toate temerile (de moarte, păcat, durere, mizerie, boală, plictiseală, pierdere / distrugere a iubirii, nefericire, suferință, mizerie morală), dar și speranță [cf.71].

Prin uniuni și desfaceri, prin invențiile tematice, valorificînd ansamblul elementelor și procedeelor limbajului muzical, compozitorii reușesc a aduce, prin creații artistice muzicale, semnul căutării individualității omului, al recunoașterii și contopirii lui cu întregul ființial. Gîndirea muzicală se dezvăluie în integritatea compozițională, un rol major avînd 'forma' (muzicală). Așa cum subliniază Vladimir Streinu, "creația artistică este necesarmente organizare și formă sensibilă a multiplicității

Scanned with OKEN Scanner

senzațiilor omenești. /.../ Curgerea informă a senzațiilor se ridică la existența estetică prin saltul creator la organizare și formă. /.../ Homo aestheticus e un creator de forme" [72].

În *formă* - arhitectura ce susține creația, asigurîndu-i unitate și coerență internă - aflăm o lume ordonată, un adevărat cosmos, în care funcționează o logică produsă de un sentiment de ordin general. Perfecția formei este dată de capacitatea de a exprima o gîndire muzicală matură, cu înțelegerea corespondenței intime dintre conținut și manifestarea acestuia. Forma - discurs logic elaborat și sintetizat - e pulsație vie, în care recunoaștem o idee organizatoare ce focalizează un întreg flux, în unitatea perfect echilibrată a părților componente într-o viziune de ansamblu; este *ideea rostuită în formă*, în sensul spusei lui Heidegger cu privire la adevărul și frumosul artei în genere: "Adevărul este adevărul Ființei. /.../ Apariția este, ca această ființă a adevărului în operă, și ca operă, frumusețea. Frumosul își are astfel locul în survenirea adevărului. Frumosul /.../ rezidă în formă, dar numai datorită faptului că forma s-a luminat odinioară dinspre Ființă, care este esența de ființă a ființării" [6:94]. Frumosul înseamnă ordine și măsură. Frumusețea este singurul principiu al justeții interioare; în artă, este perfecțiunea - frumusețe realizată; în muzică, cu precădere, fiind frumusețe în continuă facere, întru desăvîrșire.

Marea muzică (și, prin excelență, 'muzica pură') reușește în mod absolut ctitorirea întregului: 'esență-fenomen'. Formele muzicale sînt și ele continue adaptări la aspectele vieții; elementele formei sînt chiar mișcarea și dezvoltarea. Forma - aplicabilă, potrivit fenomenologiei lui Merleau-Ponty, la ordinea fizică, la ordinea vitalului și la ordinea umanului - reprezintă expresia pluralității în unu. Forma este o regăsire a ordinii, o readucere, o încorporare a ordinii în materialul sensibil muzical. În cea mai generoasă libertate, 'materia' muzicală nu e lăsată hazardului, ci e ordonată după legile discursului muzical.

Forma este osatura logică a operei, este unitate arhitecturală între trăsăturile căreia sînt: coerența, inteligibilitatea, condensarea, completitudinea, plinătatea; ea este alcătuirea în temeiul unor simetrii și proporții. Forma muzicală dă seama de logica discursului, una în baza principiilor generale: variație, repetiție, imitație, varietate și unitate. Efectiv, se distinge o logică a compoziției muzicale prin formă. "O logică riguroasă de

Scanned with OKEN Scanner

înregistrare, de succesiune, de adaptare, de evoluție și selecție prezidează punerea în operă a elementelor și a fenomenelor funcționale psihologice sau, mai exact, mecanice în elaborarea unitară a operelor și tipurilor arhitecturale, a formelor" (D.Cuclin) [57:6]. Compoziția se prezintă ca o construcție organică închegată, vie, expresivă, cu proporțiile ei de mișcare, de înlănțuire intervalică, de nuanțe etc. Forma este rodul unui complex travaliu creator, ca desăvîrșire a acestuia.

Forma decurge din *conținutul* spiritual pe care îl organizează, îl structurează inteligibil, fără a fi o schemă rigidă. Dincolo de o anume rigoare, prin formă, opera muzicală conservă prospețimea elanului inițial, improvizația originară; "întreaga muzică, în realitate, se realizează sub forma esențială a unei improvizații" (Wilhelm Furtwangler) [apud 73].

Forma este ordinea interioară ce face ca o compoziție să trăiască; este rațiunea ei de a exista, este ceea ce dă sens operei înlesnind comunicarea. "Forma rămîne viabilă atît timp cît reprezintă în mod adecvat un conținut, oricît de general și abstract ar fi acesta", observă Petre Botezatu [74]. Forma reprezintă structura ce răspunde unor necesități generale de organizare interioară, asigurînd varietatea și devenirea; este o urzeală a unei existențe vii în facere, este cadru de a percepe devenirea. Forma e construcție, dar una care trăiește, e ceva în viață; cum spune Schelling, forma este "plăsmuire a infinitului în finit". [53:206]. Forma rezultă din necesitatea de organizare a conținutului ce se vrea a fi comunicat (prin creația muzicală). În directă dependență fiind de travaliul tematic al unei opere, forma este corolarul conținutului de idei; "construcția elaborată mijlocește concretizarea și comunicarea expresiei" (W.G.Berger) [75].

Ca împlinire a unui conținut, contur al acestuia, forma e chiar conținutul, e fondul. În muzică - poate, în chip paradigmatic .-, forma este adecvare perfectă la fond; de o inepuizabilă libertate, e echilibru ideal; e punere a ordinii în difuz, în ceea ce e flux perpetuu, inefabil. Muzica satisface în cel mai înalt grad atributul Artei de a fi o demonstrație pentru adevărul că forma emană din conținutul ideatic, pe măsura elaborării acestuia în operă și potrivit unor exigențe expresive; "arta are chemarea de a concepe și înfățișa existența ca adevărată în apariția sau fenomenele ei, adică de a o concepe și reprezenta în

Scanned with OKEN Scanner

potrivirea şi cu conţinutul său adecvat şi existent în sine şi pentru sine - scrie Hegel -. Prin urmare, adevărului artei nu-i este îngăduit să fie simplă exactitate - la care se mărgineşte aşa-numita imitaţie a naturii -, ci exteriorul trebuie să se acorde cu un interior care este în concordanţă cu sine însuşi şi care tocmai din acest motiv se poate revela în exterior ca sine însuşi" [40:161-162]. Forma este rodul unui complex travaliu creator, ca desăvîrşire a acestuia.

Libertate, ordine, echilibru sînt caracteristice formei muzicale. Arta în genere, muzica în special "este fapt de echilibru, şi ceea ce poate caracteriza o operă reuşită este capacitatea compozitorului de a rezolva problemele formale punîndu-le în serviciul expresiei, dozînd diferitele părţi, pregătind opoziţiile, gradaţiile sau tranziţiile" [73:7]. Astfel se explică şi marea varietate de forme în muzică (şi inovaţiile încercate permanent în cadrul fiecărei forme) - rod al căutărilor în a exprima cît mai adecvat esenţa muzicală. Piesele aparent cele mai spontane în felul apariţiei ascund în fapt o rigoare extraordinară a proporţiilor; aceasta, de altfel, le asigură şi rezistenţa uimitoare. Muzica înseamnă rigoare şi improvizaţie, deopotrivă. Forma este realitatea ce conservă elanul, eterna prospeţime, înnoirea, prefacerea, care este muzica. Elocvent exemplu este, în acest sens, 'fuga', ce reuneşte rigoare şi improvizaţie. *"Arta Fugii "* şi *"Clavecinul bine temperat"* rămîn modele ale genului pentru toţi muzicienii de după Bach - maestrul absolut al formei amintite, pe care a dezvoltat-o fără egal tocmai respectîndu-i întru totul imperativele. J.S.Bach a dus arta contrapunctului la un nivel de unicitate ca bogăţie şi rigoare, în admirabilele Preludii şi Fugi ale *"Clavecinului bine temperat"*; a atins perfecţiunea în maniera de a construi în *"Arta Fugii"* cu cele 15 Fugi şi 4 Canoane, pe un singur subiect. La Bach, forma este un exemplu magnific şi pentru grandoarea libertăţii expresiei muzicale, ce degajă lumină şi puritate de mister. Ceea ce marele muzician a reuşit prin cultivarea de genială inspiraţie a 'fugii' (prin numeroase combinaţii, adaptări), realizînd strălucite pagini de viaţă, de echilibru, de frumuseţe absolută, vor face succesorii săi cu alte genuri şi forme muzicale.

Reluînd ideea unităţii, a identităţii 'formă-conţinut', apreciem că muzica Clasicismului - culme în istoria artei sunetelor - constituie cea mai de preţ mărturie întru aceasta. La Bach,

Scanned with OKEN Scanner

Haendel, Haydn, Mozart, arhitectonica, respectiv logica discursului se naşte din şi se dezvoltă perfect pe fondul ideatic pe care îl exprimă. Din perioada polifoniei instrumentale a Barocului are loc emanciparea 'formei', cînd muzica se disociază treptat de ritualul religios şi, în genere, de textul literar, dezvoltîndu-se ca 'muzică pură'. Afirmarea fără precedent a muzicii instrumentale în epoca Clasicismului muzical a însemnat "o nouă eră arhitectural-estetică" (Cuclin) [64:160], prin impunerea formelor: Ricercari, Variaţiuni, Fantezii, Dansuri, Simfonii, Concerte. Fundamentale, şi ca termen de referinţă definitoriu, sînt 'fuga', 'sonata' şi 'simfonia' - cele mai abstracte forme muzicale. În fapt, din procesul dramaturgiei polifonice s-a ajuns la un proces al dramaturgiei prin arhitecturare, ce s-a cristalizat în Baroc, devenind aproape tiranic în epoca Clasicismului. Peste timp, în muzica sec.XX, se afirmă tendinţa spre tipare de construcţie în neoclasicism (cu relevanţă, în constructivismul lui Paul Hindemith). Asemenea procedee, aparent pur tehnice, sînt mijloace de expresie pentru realităţi abstracte, în stare a crea imagini de maximă generalitate. Prin perfecţionarea 'formei', muzica reuşeşte realizarea unei elevate expresii a stărilor de spirit în evoluţie, în devenire.

Într-o vedere de ansamblu, *genurile şi formele muzicale*, din antichitate şi pînă în prezent, au cunoscut transformări, activînd relaţia continuitate-discontinuitate. De pildă, tehnica contrapunctului a însoţit afirmarea 'motetului' (sec.XII-XIII), a 'canonului' (sec.XIV), a 'cîntecului' (sec.XV); de asemenea, dezvoltarea 'motetului', 'coralului', 'oratoriului', 'preludiului', 'fugii', 'ricercarului', 'fanteziei', 'ariei' (sec.XVI). Epoca Barocului muzical (sec.XVII-XVIII) este epoca zămislirii marilor construcţii (muzicale): 'cîntul plan', 'oratoriul', 'cantata', 'sonata de cameră', 'sonata de biserică', 'baletul de curte', 'uvertura franceză' - în sec.XVII -; în sec.XVIII se dezvoltă: 'fuga', 'sonata', 'concerto'-ul, 'trio'-ul, 'quartet'-ul, 'simfonia', 'oratoriul', 'coralul', 'cantata', 'cîntecul'/ 'chanson', 'marşul', 'uvertura italiană', iar 'opera' (asemeni 'oratoriului') cunoaşte o remarcabilă înflorire. După Bach şi Haendel (începînd cu a doua jumătate a sec.XVIII), se impune cu deosebire genul muzical concertant. 'Concerto'-ul, alături de 'operă' (inclusiv, 'opera comică', 'opereta', 'opera buffă'; mai tîrziu, 'drama lirică'), reprezintă genurile care au influenţat hotărîtor istoria muzicii din sec.XVIII pînă în sec.XX.

Scanned with OKEN Scanner

In virtutea instanței de discurs **sintactico-semantică**, identificăm mai multe clasificări, în funcție de care putem aborda *forma muzicală*. În accepția modernă, noțiunea desemnează structura și concepția, cadrul general și principiile de ordonare a unei compoziții; anume:

- principiul monodic - caracterizează muzica greacă, dar și cele mai vechi cîntări liturgice (psalmice - în proză -, imnice - în versuri -);
- principiul polifonic - în baza acestuia se afirmă 'missa', 'motetul', 'coralul'.

Din punct de vedere al genului muzical, se deosebesc *forme*:

- ale 'muzicii pure': 'fugă', 'preludiu', 'sonată', 'trio', 'quartet', 'quintet', 'sextet', 'septuor', 'octuor', 'nonetto', 'simfonie', 'concert', 'variațiune', 'fantezie';
- intermediare 'muzicii pure' și celei dramatice: 'uvertură', 'poem simfonic', 'balet', 'balet-pantomimă' și 'pantomimă', 'muzică de scenă';
- ale muzicii dramatice: 'lied', 'melodie', 'ansamblu vocal', 'cantată', 'poem liric', 'oratoriu', 'operă', 'dramă lirică' (de la 'recitativul florentin', cu formele fundamentale și cele derivate).

Dintre toate acestea, ne vom opri asupra cîtorva dintre cele mai importante genuri și forme care dau morfologia muzicală tradițională (suita, sonata, concertul, uvertura, simfonia), și a căror înțelegere înlesnește o înțelegere edificatoare pentru diversele forme muzicale. Analiza semiotică a 'formelor muzicale' necesită abordarea lor sintactică (deci, abordarea configurației propriu-zise), în legătură cu care se instituie interpretarea semantico-pragmatică ce interesează aici prin rezonanța etică.

Dezvoltarea culturii muzicale și, ca importantă coordonată a acesteia, dezvoltarea 'formei' sînt în intimă relație cu viața omului, cu valorile, normele, principiile, cu obiceiurile, moravurile, cu idealurile conturate în anumite perioade. În genere, procesul de arhitecturare muzicală este bogat semnificativ pentru crearea și transmiterea stărilor spirituale celor mai felurite. Un gînd, un sentiment, o intenție, un impuls, o atitudine etc. se dezvăluie în 'forma muzicală'.

Realitate (pentru greci - în concepția metafizico-etică antică, forma era binele; "ea era cea care dădea sau sporea ființa

Scanned with OKEN Scanner

în lucruri. /.../ Forma - scrie C.Noica - este binele /identitatea cu sine/, care e ființa" [76]), posibilitate (pentru Kant), în istoria filosofiei *forma* are o importantă semnificație etică; este creatoare de etic. În ceea ce privește *forma muzicală*, prin simplitatea și coerența logică probate, o considerăm a fi semnul aflării în construcție a frumuseții nu doar estetice, ci și intelectuale și morale. *Estetic, logic și etic se îmbină în cazul formei muzicale*. Diada și triada sînt modalitățile de structurare în baza cărora se manifestă organizarea logică sub auspiciile eticului; respectiv, numărul părților unei compoziții: 3, în 'concerto'; 4 (multiplu al lui 2), în 'sonată', 'simfonie'; așadar, o organizare tri- și tetra-logică.

Din muzica utilitară, ce însoțea dansul propriu-zis, s-a creat genul *suitei*: o înșiruire de piese provenite din muzica dansului de salon, piese care încep a fi executate nu pentru a însoți dansul, ci pentru a fi ascultate ca expresie a unor trăiri - prioritar, psiho-etice -. Prin chiar semnificațiile particulare ale fiecărui dans ce intră în alcătuirea ei, *suita* (suita de dans) este ilustrativă din plin în orizont semantic moral; argumente oferă planul sintaxei, ce ne permite a face cîteva observații speciale. Astfel, dansurile componente sînt, în suită, într-o aceeași tonalitate, fiecare avînd un tempo, o măsură și o formulă ritmică specifice, prin care se configurează diverse imagini: o Gavotă este relevantă pentru veselia dublată de grație; un Menuet este evocator pentru atmosfera de curte; o Sarabandă devine expresia gravității, iar o Siciliana a duioșiei; o Bourrée evocă veselia frustă etc. Nu există o delimitare a numărului de dansuri și nici a felului celor ce compun suita, de-a lungul timpului. În sec. al XVIII-lea, se ajunge la o serie tipică de 4 dansuri: Allemanda, Couranta, Sarabanda și Giga; între ultimele 2, adesea se introduc și alte dansuri.

Majoritatea dansurilor de salon din suită respectă forma bipartită monotematică; sensul este al existenței unei singure idei muzicale, ce tranzitează de la Tonică la Dominantă sau Relativă (o evoluție ascendentă), reîntorcîndu-se la punctul de plecare (o evoluție descendentă). Este o formă foarte simplă, alcătuită din 2 secțiuni (A și B), ce se repetă. Secțiunea A cuprinde o temă expusă o singură dată, după care urmează o desfășurare liberă modulantă, la Dominantă sau Relativă, elementele din temă nemaifiind aduse decît întîmplător. Secțiunea B începe cu tema

Scanned with OKEN Scanner

respectivă enunțată la Dominantă sau la Relativă și apoi, ca și în prima secțiune, o desfășurare liberă conduce înapoi la Tonică, fără a mai enunța tema. Aceasta este așa-zisa *formă S* (forma suită, pentru că se practică cu precădere în acest gen), formă în care Vincent d' Indy și Dimitrie Cuclin consideră a afla expresia general-abstractă a vieții fizice chiar, cu mersul ascendent și cu reversul, respectiv "scara vieții". Această *formă S* a fost practicată de sine stătătoare, dar și împreună cu o a 2-a "formă S" (trio - după execuția de către 3 soliști); al 2-lea "S" are o altă temă, deci prezintă o alternativă tematică, precum și una coloristică, opunînd un simplu trio massei întregi a orchestrei. *Forma S* capătă noi valențe expresive, prin realizarea fenomenului contrastului - prin aducerea unui al 2-lea "S" în diferite modalități de execuție a unei a 2-a "forme S":

- trio poate fi un dans de aceeași specie cu primul "S";
- al 2-lea dans nu se numește Trio, ci poartă numele dansului, cu semnul II, urmărindu-se ca expresia dansului respectiv (deși de aceeași specie) să fie diferită; uneori, acest al 2-lea dans chiar este diferit, provocînd un contrast puternic expresiv;
- prin forma Double, al 2-lea "S" devine variațiunea primului, elementul contrastant fiind mult mai voalat.

Important este faptul că o dată cu cel de-al 2-lea "S", se face trecerea de la construcția bipartită la cea tripartită compusă și, prin aceasta, se lărgește cîmpul imaginilor și se crează un plus de organicitate. Se petrece o evoluție semantică a *formei S*, prin prefacerile în interiorul ei.

Formele *suitei*, dezvoltate în epoca Barocului, pregătesc clasica arhitectură a *sonatei*.

În genere, muzica suitelor Barocului, prin varietatea expresiei trăirilor, ca și prin liniile de forță ale structurilor, are capacitatea, în ansamblu, de a transmite stări benefice ascultătorului; poate răspunde orientării etice a impulsurilor (prin creații demne de aceasta). Identificăm o varietate a imaginilor muzicale, intrată chiar într-o anume tradiție, în care Sarabanda e expresie a gravității și solemnului, Couranta - a freneziei, Giga - a veseliei pastorale, Loure - a delicateței etc.

Regăsim, în cazul suitei, caracterul dual, în chiar faptul că 'forma' se definește prin maniera de a alterna piese cu un ethos vioi și piese lente, într-o aceeași tonalitate. Drept modele ilustrative sînt suitele pentru clavecin, pentru vioară solo, pentru

Scanned with OKEN Scanner

violoncel solo, pentru orchestră ale lui Couperin, Rameau, Bach. La acesta din urmă, frecvent întîlnim suita cu o serie de 5 dansuri ce se disting prin caracterul alternînd Moderato-ul, Lento-ul, cu Vif-ul (ca mișcări), într-o înlănțuire de felul: Allemande - Courante - Sarabande - Danses libres (Menuet, Gavotte, Bourrée) - Gigue.

Tipul 'măsurii' și 'mișcarea' în care sînt scrise dansurile (originate în diverse spații culturale, ale) suitei contribuie la conturarea caracterului lor, în parte, și al întregului. Se disting dansuri cu alură lentă și gravă, transmițînd noblețe și amploare (Sarabanda, în 3 timpi), maiestuozitate (Pavana, în 2 timpi), gravitate (Ciacona, în 2 sau 3 timpi; Pasacalia, în 3 timpi) - ultimele dansuri sînt forme cu variații, ce s-au dezvoltat în timp -; unele sînt de o alură moderată (Allemanda, în 4 timpi; Couranta, în 3 timpi, avînd uneori și un caracter vioi; Menuetul, în 3 timpi; Gavotta, în 2 timpi; Loure-ul, foarte moderat, de regulă în măsura 6/8. De asemenea, Musetta - cu nota pastorală -, sau Hornpipe - vechi dans englez -, în 2 sau 3 timpi; Forlana - cu origine venețiană -, în 6/8; Siciliana, moderată, în 6/8 sau 12/8; Poloneza, în 3 timpi); există, în al treilea rînd, dansuri cu alură rapidă (Giga - de origine irlandeză -, în 3/8 sau 6/8; Rigaudonul - dans provensal -, în 2 timpi; Saltarella, în 3/8 sau 6/8; Tarantela, deosebit de rapidă, cu o evidentă notă de veselie; Passepied, de regulă în 3/8; Contradansul - originar din Anglia - ori Bourrée-ul, în 4 timpi sincopați sau în 3 timpi rapizi).

În istoria muzicii, *suita* prezintă o însemnatate uriașă, ea fiind una din sursele esențiale ale simfoniei, sonatei, lucrărilor de muzică de cameră.

În ansamblu, 'formele muzicale' au cunoscut un continuu proces evolutiv, interferînd între ele, metamorfozîndu-se, îmbogățindu-se, devenind mai complexe sau mai simplificate, adîncind strălucirea dar și dispărînd (unele) pentru a da naștere altora noi, mai bine adaptate necesităților de exprimare muzicală; este, de pildă, situația trecerii de la Menuetul suitei de dansuri la Menuetul simfoniei sau al sonatei, pentru a se ajunge la Scherzo-ul creat de Beethoven (la 1802, în *Simfonia a II-a*).

Arhitectură tipică Barocului, *fuga* este încărcată de semnificații de factură etică. *Fuga* este (pare-se) cel mai perfect produs al 'muzicii pure' / 'absolute'. Este paradigmatică pentru felul de a aduce rigoarea extraordinară, cu claritate, cu o

Scanned with OKEN Scanner

desăvîrşită logică, prin reglarea repetiţiei după legi muzicale. Ca şi forma *canon* (ce este, totodată, un procedeu de scriitură folosit în interiorul unei piese muzicale), *fuga* s-a constituit în baza principiului imitaţiei; firește, cu marea libertate de construcţie pe care procedeul (imitaţiei) o permite prin manierele ce le cunoaşte: directă, prin augmentare, prin dimensiune, prin mişcare contrară.

Analiza sintactico-semantică a *fugii* conduce la constatarea caracterului dual manifest al acesteia. *Fuga* are la bază o temă principală (Subiectul) şi una complementară - un motiv contrapunctic - (Contrasubiectul); acestea, împreună cu imitaţia Subiectului după legi stricte (Răspunsul) sînt elementele tematice esenţiale. Dincolo de formalismul ei, arhitectura fugii are remarcabile virtuţi semantice: e imaginea unor tranziţii spaţiale, ale unor aspecte diverse datorită modalităţilor diverse de expunere, ca şi a utilizării tuturor celor 3 elemente (S, R, CS) ori numai parţial. Ea este semnificativă şi pentru fluctuaţia tensiunii, cantitativ; respectiv, tensiune dramaturgică augmentată de modulaţiile divertismentelor şi de varietatea celulelor acestor divertismente ("marele divertisment" sau tratare - punctul culminant al dezvoltării -; "micile divertismente" sau episoade - segmente de tranziţie modulatorii), la care se adaugă culminaţia dramaturgică adusă de stretto (diferite canonuri). O asemenea arhitectură are rolul de a enunţa în fapt, un fenomen şi de a-l circumscrie altor elemente care-i sporesc forţa semantică. Arhitecturarea prin *fugă* este relevantă pentru crearea deosebirilor de stare spirituală. De exemplu, secţiunile expozitive, mai statice, mai calme şi ordonate, contrastează cu cele dezvoltătoare, mai dinamice, libere, fanteziste, dînd individualitate inconfundabilă construcţiei în cauză; în final, pentru o liniştire definitivă, Subiectul este adus pentru ultima oară pe o pedală pe Tonică cu contrapunct.

Fuga este semn pentru desfăşurarea vieţii, cu libertatea în înţelesul cel mai plin de necesitate conştientizată şi de asumare a acesteia, cu pluralitatea posibilelor direcţii / deschideri ce-şi găsesc expresie în 'fuga' la 2, 3, 4, 5, 6 sau chiar mai multe voci. *Fuga* este unitate admirabilă, în muzică, a determinismului şi libertăţii - referinţă, pentru interpretarea filosofico-etică a fiinţării. Modele monumentale ale genului rămîn *"Arta Fugii"* şi *"Clavecinul bine temperat"*. Succesorii lui Bach au continuat să

Scanned with OKEN Scanner

dezvolte 'fuga': Mozart i-a dat ușurința caracteristică geniului său; Beethoven a așezat-o în tonul patetic și grandios al creației sale; dată fiind rigoarea pe care o solicită ('fuga'), romanticii - cu năvalnica lor sete de libertate - au frecventat destul de puțin această 'formă' care este folosită și astăzi, la fine de veac XX (deși, prioritar ca exercițiu de școală de compoziție, trăind mai ales prin derivatul ei "stilul fugato"; și, prin acesta, fiind activat principiul fundamental al imitației).

Ca o observație generală, se cuvine a spune că în epocile de după Baroc(ul muzical), *fuga* a cunoscut noi dimensiuni prin extinderea elementelor esențiale, înmulțirea numărului contrasubiectelor sau introducerea unei mai mari libertăți în structură prin inserarea unor episoade nonconforme cu tradiția Barocului; exemple sînt: *Fuga finală* din *Simfonia "Jupiter"* de Mozart, *Marea Fugă* de Beethoven, *Fugile* lui Schumann, ale lui Ceaikovski, ale lui C.Franck (*Preludiu, Coral și Fugă*). Important este că *fuga* a rămas permanent o modalitate de comunicare a unui fenomen, act, lucru, cu intenția de a-i sublinia forța și însemnătatea în cadrul unor dramaturgii mai complexe. *Fuga* este modelul construcției clasice, este prototipul compozițiilor tonale cu dualismul tematic esențial.

Simetrie, repetiție, imitație sînt principii de bază și pentru forma *sonată*.

Termenul de 'sonată', inițial utilizat pentru o piesă instrumentală ce "sună" în contrast cu 'cantata' sau 'toccata', acoperă o dublă semnificație: ca gen, asemeni simfoniei, este un ansamblu de mai multe mișcări (de obicei, 4: Allegro - Adagio - Menuet sau Scherzo - Finale); ca formă, este construcția cel mai adesea a primeia dintre aceste 'mișcări'. *Forma sonată* se află la baza mișcării I a sonatei (ca gen), a simfoniei, a concerto-ului, a majorității lucrărilor muzicii de cameră; și care a influențat în mod covîrșitor 'rondeau'-ul, 'menuetul', 'uvertura', 'poemul simfonic' ș.a.

Sonata este o formă de maximă relevanță; ea este specifică întregii muzici simfonice și celei camerale de la sfîrșitul sec. al XVIII-lea pînă în sec.XX, strălucind practic în întreaga artă a muzicii instrumentale, prin calitățile ei: claritate, concizie, logică, soliditate și totuși transparență.

Adoptînd punctul de vedere al lui Dimitrie Cuclin, credem că forma sonată e însăși imaginea Vieții, e "imaginea

Scanned with OKEN Scanner

întregului material sonor, prin reafirmarea tonalității de bază și conturul viu în formă de 'rondeau', de 'sonată', 'rondeau-sonată' sau 'formă cu variațiuni'; ultima parte este hotărîtoare pentru crearea sentimentului de desăvîrșire a simfoniei.

J.Haydn este cel dintîi compozitor care ilustrează simfonia, în peste 100 de lucrări ale genului. În timp, genul a evoluat în funcție de necesitățile expresive, cunoscînd, mai ales cu Beethoven, noi și interesante dimensiuni. Titanul din Bonn este un exemplu absolut fenomenal prin forța de a continua genuri și forme consacrate, dîndu-le o notă profund personală susținută de un element lăuntric, puternic, de necesitate dramatică, ce are capacitatea de a antrena plenar auditorul. La Beethoven, simfonia clasică e dusă în punctul culminant; ea pare a fi un vis de o extraordinară intensitate, de elan, maiestuos, pregnant voluntar, cu accente de amploare și nuanță. Prin acestea, se lămurește și remarcabilul ascendent pe care, la distanța de 2 secole, muzica lui Beethoven o are asupra tuturor celor care o ascultă.

Epoca romantismului conferă un nou climat simfoniei, prin considerarea unui set de elemente semnificative: influența literaturii asupra muzicii, încercarea de a reliefa sentimentul naturii (evocare, descriere), gustul pentru reverie și supranatural, influența cîntului popular, căutarea unui limbaj cît mai personal de către fiecare compozitor. Genul este cultivat, cu originalitate, de către Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Berlioz, Liszt, reprezentanții Școlilor Naționale. În sec. al XIX-lea și cel următor, marea tradiție simfonică, deși în largă răspîndire, se menține în cea mai strălucită afirmare în spațiul german, prin Brahms, Bruckner, Mahler, luînd proporții gigantice și fiind principalul cadru de creație muzicală pentru o puternică interioritate umană.

Dincolo de schimbări, de înnoiri, simfonia a rămas uimitor de vie în conștiința creatorilor sec.XX, abordată fiind practic de toți aceștia; dintre maeștrii genului, amintim pe: Roussel, Honegger, Hindemith, Enescu, Prokofiev, Șostakovici, Stravinski, Sibelius.

Într-o vedere unificatoare, în *fugă*, *sonată* și *simfonie* - luate ca exemplu - se impune activarea principiilor construcției muzicale: claritate, simplitate, inteligibilitate. Reprezentative pentru 'forma clasică', în acestea aflăm caracteristicile ei și cu

Scanned with OKEN Scanner

rezonanță etică, ce merită a fi subliniate: armonia, proporția, simetria, prin care se răspunde (în limbajul muzicii și la nivel de construcție) străvechiului deziderat al 'frumosului și binelui' enunțat de grecescul "kalokagathon".

Înrudit cu simfonia, *poemul simfonic* irupe în cadrul muzicii cu program. Pe urmele lui Liszt și Wagner, în acest gen excelează Richard Strauss, César Franck, Camille Saint-Saens, Paul Dukas, Balakirev, Glazunov, Rimski-Korsakov. Poemul simfonic constituie opțiunea - din partea muzicienilor a - unor realizări de excepție, impresionante elaborări dramaturgice, în care ființa umană este "desenată" atît în aspectele sale exterioare, cît și în interiorul ei cel mai tainic.

Concerto-ul este, de asemenea, un gen din plin semnificant în deschiderile eticului. Principiul esențial pe care este construit îl reprezintă opunerea unuia sau a mai multor soliști ansamblului, realizîndu-se o inedită manifestare a dialogului în limbaj muzical, la nivelul interpreților (muzicieni). 'Concerto'-ul / 'concertul' este un gen mult cultivat, ce răspunde nevoii de alternanță, varietate, claritate și strălucire.

S-au impus forme ale 'concerto'-ului: 'concertul pentru soliști' (la cele mai diverse instrumente), "concerto grosso" (în care mai mulți soliști formează "concertino"-ul care participă împreună cu "tutti" orchestral. O întruchipare desăvîrșită oferă cele 6 *"Concerte brandenburgice"* ale lui J.S.Bach), 'simfonie concertantă' (un soi de sinteză între simfonie și concertul cu mai mulți soliști).

Planul *concerto*-ului este, de obicei, în 3 părți: Allegro - Adagio - Allegro, fiecare parte adoptînd, ca formă, sonata clasică - liedul - rondo-ul / sonata / rondo-sonata. Prin acestea capătă expresie 3 aspecte complementare ale ființării, asigurînd echilibrul operei și dînd prilej interpretului să-și pună în valoare virtuozitatea, talentul expresiv, sensibilitatea.

În ceea ce privește *uvertura* - care deschide o 'operă', un 'oratoriu', o 'suită' -, aceasta are rolul de a pregăti auditorul, de a-l introduce într-o stare de spirit necesară ascultării lucrării muzicale ce(-i) urmează (uverturii). Putînd fi executată de sine stătătoare, uvertura are o anume independență, dar ea se leagă intim de lucrarea pe care îndeobște o precede prin teme, atmosferă, caracter; e, într-un fel, un rezumat ce anticipă o mai întinsă lucrare.

Scanned with OKEN Scanner

O altă formă muzicală ce merită a fi menționată, aici, este *rondeau*-ul / *rondo*-ul. Este o formă de origine populară, simplă și plăcută, având ca principiu fundamental repetiția. În 'rondeau' / 'rondo', anumite părți muzicale sînt reiterate, amintind de refrenele (frază sau grup de fraze) ce revin periodic în cercurile copiilor, refrene între care sînt plasate elemente mai mult sau mai puțin variate: cupletele.

Inițial, cunoscînd aspectul vocal, *rondeau*-ul a evoluat, după 1750, ca și menuetul, în înfățișare instrumentală, marcat fiind și de o amplificare a mișcărilor, o mai mare grijă pentru partea dezvoltătoare, devenirea lui (preponderent sub influența sonatei și a simfoniei cu marea lor bogăție expresivă) petrecîndu-se în varianta bi- sau poli-tematică; e o evoluție semnificativă în direcția noilor idei ce și-au făcut loc în viața culturală, în genere.

Variația - ce poate fi și procedeu utilizat în cadrul oricărei compoziții muzicale - s-a impus și ca formă, cu o structură complexă în care componentele sînt: Tema variată, Ciaccona, Pasacalia, Coralul variat etc.

În principal, au fost create 2 forme de 'variațiuni': "stricte" și "libere". Dificil de delimitat, se poate totuși observa distincția la nivelul creatorului, în felul în care acesta operează: în cazul 'variațiunii stricte', "compozitorul conservă mai mult sau mai puțin canavaua armonică sau cea ritmică, pe care brodează discursul muzical. Este, de altfel, una din formele esențiale ale muzicii populare de dans și de jazz", apreciază J.J.Rapin [73:36]. În 'variațiunea liberă', "compozitorul se servește de elemente sau chiar de aluzii la tema pe care o dezvoltă, o manevrează, fragmentează sau o amplifică în afara oricărui cadru prestabilit. În acest caz, se poate spune aproape că variația devine, pentru muzician, pretext pentru invenție"[id.]. Posibilitățile de realizare (și, deci de expresie) sînt practic în infinire; se dă o mare libertate ingeniozității creative, așa cum procedează, spre exemplu, Beethoven în Finalul *Simfoniei a IX*-a, sau, mai tîrziu, Elgar în *"Enigma Variations"*, în care propune variațiile înaintea temei.

Efervescența unei vieți învăluite de o atmosferă a sympathiei, gustul pentru viață cu ceea ce are ea fermecător, vesel, tonifiant, într-o bogată și nuanțată gamă sentimentală capătă contur în *vals*.

Născut în "orașul muzicii", Viena, *valsul* topește gravitatea germană și veselia meridională, făcînd loc unei vitalități

Scanned with OKEN Scanner

euforice, la care contribuie lirismul, mișcarea, entuziasmul, îndrăzneala, marcate de aspirația deosebită spre libertate, frumusețe, bucurie. "Este o muzică simplă, vie și foarte emoționantă" - observă George Sbârcea [77:40] -, o muzică ce a atins apogeul cu "dinastia" vieneză Johann Strauss (tatăl și fiul); este o muzică în stare a activa în om anumite valori-trăsături umane, sub semnul încrederii în bine, în fericire. Rezultat al unor trăiri sufletești, *valsul* înseamnă și o întrezărire a ceea ce omul își poate dori: grație, căldură umană, desfătare, bucurie a vieții. În vals recunoaștem veselia umană despre care Schopenhauer spune că reprezintă "calitatea (ce) se răsplătește îndată pe sine. /.../ ceea ce, întru toate, contribuie mai de-a dreptul la fericirea omului" [78].

Prin melodia concentrată, prin ritmica (deși stereotipă, prin 'măsura' de 3; dar, poate tocmai datorită acestui '3' - simbolul pithagoric al mișcării perfecte sferice -) vioaie de obicei și prin bogata armonie, acest gen epigramatic, miniatural exprimă o adîncă substanță afectivă, o sensibilitate complexă a delicateței, prospețimii, naturaletei, energiei. *Valsul* este elocvent pentru unitatea 'melos-ethos'; trezește și întreține în auditor deschidere și generozitate sufletească, recunoștință, dorință de comuniune, capacitate de iubire. Mici giuvaeruri muzicale, *valsurile* sînt adevărate crîmpeie de fericire.

Muzica de vals este accesibilă, înțeleasă de toți cei care vin în contact cu ea; este o muzică generată de și, la rîndu-i, generînd sentimente alese în oameni obișnuiți, sentimente care înalță pe fiecare dintre aceștia la ceea ce aparține puterii aspirațiilor umane. Nu mai puțin, în vals, se regăsește omul complicat, cu bucuriile și avîntul de care este în stare, cu sentimentul demnității, al afirmării întru omenescul suprem. Generozitatea fluxului muzical, luminozitatea, discreția, fantezia susțin redarea sincerității sentimentelor. Ascultînd Valsurile lui J.Strauss-fiul; Liszt mărturisea că avea impresia revelării unei întregi lumi, "o lume ce merită să fie cunoscută și iubită" [cf.79]. Nu întîmplător, valsul este mereu reluat; îl aflăm și într-un timp bîntuit de tentații mai puțin luminoase, precum veacul XX, în opera unor mari compozitori: Richard Strauss, Maurice Ravel, George Enescu; e drept, nu ne mai întîmpină aceeași voioșie, același optimism ca la Johann Strauss-fiul, dar e semnul dorinței

Scanned with OKEN Scanner

de readucere a unei frumoase amintiri cu trăirea omului contemporan.

Abordarea, cu apel la aparatul semiotic, a genurilor și formelor muzicale facilitează observarea distincțiilor: după *caracter* (grav, meditativ, confesiv, potolit, dar și de bună dispoziție, frust, tumultuos, într-o 'simfonie', 'sonată', 'quartet', 'quintet'; glumeț jucăuș în 'scherzo'; liber și oarecum bizar, cu elemente de virtuozitate, în 'capriciu' - sînt semnificative *Capriciile pentru vioară* de Paganini etc.); după *schemă* (concludente sînt, mai ales, 'fuga', 'rondeau'-ul / 'rondo'-ul. Fugile lui Bach sînt riguroase construcții muzicale ce demonstrează sublimul, desăvîrșirea; prin ele, măreția și vitalitatea muzicii ating cel mai elevat nivel al spiritului); după *destinație* (cum este genul "ocazional" / "de circumstanță": Haendel a compus numeroase Divertismente; Mozart și Beethoven au elaborat lucrări asemănătoare, în genul scurt, ca și în genul muzicii de cameră - celebrele Quartete Razumovsky ale celui din urmă; Valsurile lui J.Strauss - tatăl și mai cu seamă fiul - aparțin muzicii de dans, accesibilă, cu fraze scurte, ușor ritmate, asigurînd caracterul configurării unei stări de spirit a bucuriei, a fericirii posibil de atins).

Totodată, pe treptele de analiză sintactică, semantică și pragmatică, devine mai clară unitatea dintre conținutul și forma diferitelor creații muzicale, identitatea 'substanță și expresie' muzicală; respectiv, desăvîrșirea unei opere prin echilibrul pe care îl activează. "Arta este fapt de echilibru, și ceea ce poate caracteriza o operă reușită e dat de capacitatea compozitorului de a rezolva problemele formale punîndu-le în serviciul expresiei, dozînd diferitele părți, pregătind opozițiile, gradațiile sau tranzițiile" (J.J.Rapin) [73:7].

Astfel, raportul formă-expresie se lasă a fi deslușit și - în cadrele demersului nostru - prin rezonanța etică. În ultimă instanță, este vorba de raportul dintre faptă și intenție, dintre a spune și a vrea a spune (prin procesul de creație artistic-muzicală, de execuție și audiție). În acest sens, într-o imagine sintetică integrată istoriei muzicii, se constată 3 modalități în care raportul formă-expresie prinde contur; potrivit aprecierilor lui J.-Claude Piguet: 1) în Clasicism, există un acord deplin între forma muzicală și voința de expresie. Lucrările sînt exemplare pentru ceea ce s-ar putea numi punere în formă care există potențial în

Scanned with OKEN Scanner

expresie. Calea este de la expresie la formă; pentru creatorul clasic, forma fiind structura ontologică ce prinde intenţia sa expresivă; 2) în epoca romantică, traiectul este de la formă la expresie. Muzicianul se găseşte în faţa unor forme deja elaborate, consacrate, în care trebuie să aducă o nouă expresie. S-ar putea spune că expresia romantică este umplerea existenţială a unei structuri ontologice anterioare; 3) dacă în primele două situaţii forma şi expresia sînt legate, se generează reciproc, aproximativ de la finele sec.XIX şi începutul sec.XX se înregistrează un fel de ruptură a unităţii formă-expresie. În muzica contemporană nu mai există, neapărat, continuitate între intenţie şi faptă; intervine o problemă a limbajului muzical, prin separarea gramaticii muzicale de limba muzicală. Prin Debussy şi Stravinski se săvîrşeşte ruptura între expresie şi formă; Stravinski forţează expresia căutînd să o inventeze (tratează forma ca o entitate-punct de plecare), aşa cum Debussy fortase forma, creînd-o în funcţie de o anumită expresie [cf.80]. Referitor la această stare de lucruri, credem că este vorba mai degrabă de o modificare vădită în concepţia de tratare a raportului formă-expresie (acesta persistînd, realizîndu-se în continuare), iar nu de o "ruptură". Numai astfel se explică impunerea - în sensul durării a - marilor creaţii ale culturii muzicale, desigur purtînd pecetea diverselor tipuri de inovare a mijloacelor limbajului muzical, a manierei de operare cu categoriile gîndirii muzicale între care unitatea formă-expresie rămîne fundamentală.

Scopul esenţial în muzică este expresia; evoluţia muzicii a însemnat progrese pe drumul expresiei; de unde, necesitatea considerării istoriei acestei arte. Exigenţele impuse în timp de gîndirea muzicală au primit replica efortului creatorilor de a afla expresia potrivită vieţii spiritului în cele mai variate şi mai nuanţate stări (imposibil de redat cu mijloacele altor tipuri de limbaj).

Scanned with OKEN Scanner

5. Sensuri şi semnificaţii etice, în evoluţia limbajului muzical

Limbajul muzical a cunoscut, de-a lungul timpului, o dezvoltare continuă, urmare a căutărilor, schimbărilor, libertăţii de mişcare în expresie din partea compozitorilor, păstrînd permanent un fond arheal esenţial. În general, are loc o îmbogăţire a materialului sonor, o diversificare şi inovare a mijloacelor de organizare şi realizare a expresiei muzicale, intenţia fiind, mereu, întru obţinerea expresiei celei mai potrivite.

Inovaţiile - interesante şi spectaculoase, mai ales în veacul al XX-lea, prin antrenarea calculelor matematice, a teoriei probabiliste, a teoriei jocurilor, prin implicarea mijloacelor electronice - nu au fost ferite, însă, şi de unele teribilisme, chiar schimonoseli, care ne determină să re-amintim grija cu totul justificată a anticilor de a dezvolta cu o anume ştiinţă arta muzicii; respectiv, de a face, în acest tărîm, inovaţii, dar "cu demnitate" şi respectînd "ceea ce se cuvine", manifestînd aspra judecată pentru "născociri" exagerate - aşa cum relatează Plutarh. În scrierea acestuia *"Despre muzică"*, aflăm de pildă şi că "Ferecrates aduce pe scenă Muzica, îmbrăcată în straie femeieşti - o victimă care ne arată trupul ei înjosit, purtînd pretutindeni urmele maltratării" [81]. Şi, de aici, să luăm aminte la lecţia care, de altfel, s-a confirmat în valoarea ei de adevăr în întreaga istorie a muzicii, anume: *dăinuie numai ceea ce are un veritabil filon umanist*, deci ceea ce este în acord deplin cu necesităţile, cu puterile şi cu aspiraţiile definitorii omului în demnitatea sa de a fi. Recunoaştem, dar, şi în această privinţă, *semnul unităţii de esenţă a muzicii cu ethos-ul* - acel dătător al unui conţinut merituoriu, dincolo de strădaniile de înnoire, de altfel, binevenite în măsura în care sînt în rezonanţă intimă cu ceea ce e Valoare. Nu întotdeauna inovaţiile de limbaj se motivează, fapt asupra căruia atrage atenţia Aristotel care, în *"Politica"*, observă referitor la "progresele" din muzica greacă a vremii: "Din aceste rafinării de artă nu trebuie să se ia decît ce este necesar spre a simţi toată frumuseţea ritmurilor şi a cîntecelor, şi a avea despre muzică o senzaţiune mai completă, decît excitaţiunea aceasta fizică, pe care o încearcă chiar cîteva animale, precum şi turma sclavilor, şi copiii" [82]. Iată 'eticul' şi

Scanned with OKEN Scanner

ca imperativ în raport cu arta muzicii, imperativ ce trebuie conştientizat poate astăzi mai mult ca oricînd. Cei vechi au insistat, cu dreptate, asupra a ceea ce şi omul contemporan are de luat în seamă: necesitatea deprinderii meşteşugului unei muzici nobile şi alese, drept călăuză fiind luată învăţătura filosofiei, "singura magistră care se arată capabilă de a judeca ceea ce se cuvine cu măsură în muzică şi care sînt foloasele acestei arte" [82:437].

Muzica, limbaj cu superior grad de abstractizare, s-a găsit din totdeauna expusă celei mai neîngrădite tentative de înnoire. Istoria acestei arte înregistrează destul de numeroase modalităţi de inovare a limbajului ei particular. Unele dintre acestea s-au dovedit a răspunde unor exigenţe, avînd consecinţe benefice; asupra lor ne vom opri, fără a trece cu vederea pe cele ce sînt deocamdată doar experimentări în care sec.XX abundă începînd cu deceniile 3-4 de cînd se încearcă "fie o nouă organizare a materialului sonor existent, totalul cromatic, prin metoda serialismului dodecafonic, fie prin extinderea materialului sonor, prin microtonie sau prin bruitism" (George Pascu) [83]; de asemenea, din punct de vedere al modalităţii de construcţie, se încearcă chiar orientarea "constructivismului" de a respinge orice continuitate a limbajului, orice cursivitate a discursului, mergînd pînă la "poantilism" - recurgere la "puncte", pete sonore disparate - şi "aleatorism" - utilizare a unor conglomerate sonore luate la întîmplare - etc., experimentări pentru care credem că trebuie să lăsăm timpul să le dea justa apreciere. Atenţia noastră se va concentra asupra a ceea ce, în spaţiul culturii muzicale europene, şi-a cucerit consacrarea valorică şi a devenit model; astfel, satisfăcînd şi cerinţa obiectivităţii oricărei cercetări teoretice. Ca atare, vizăm cu precădere - dar nu exclusiv - Clasicismul muzical cu întreaga moştenire, ce înseamnă: impunerea 'armoniei' şi a tonalităţii, dezvoltarea fără precedent şi perfecţionarea instrumentelor muzicale şi, în consecinţă, crearea şi împlinirea 'muzicii pure' / 'muzicii absolute'.

'Continuitate şi discontinuitate' în evoluţia limbajului muzical - drept criteriu de analiză - marchează întregul curs istoric al artei sunetelor, de surprins prin contribuţiile marilor creatori în acest domeniu; fiecare, o personalitate distinctă, angajînd într-un fel momente de ruptură - uneori mai evidente, alteori mai atenuate - în perspectiva stilului, a mijloacelor de

Scanned with OKEN Scanner

limbaj, a curentelor, ori chiar în interiorul operei unuia și aceluiași compozitor. Dar, nu numai distincții, ci și continuitate asigură autorii în cauză. Spre exemplu, J.S.Bach înseamnă, în istoria muzicii, trecerea de la preclasicism la clasicism, efectiv începutul clasicismului prin așezarea în legile 'armoniei' cu evidentă legătură cu contrapunctul dezvoltat secole înaintea sa. Ludwig van Beethoven este reprezentativ pentru apogeul clasicismului muzical și prefigurarea curentului romantismului. Căutările în direcția unei arte complete, originate în sincretismul grecilor antici (cu tragedia care adună text, gest / mișcare scenică, cîntec), cunosc un moment suprem prin Richard Wagner, reprezentant de frunte al muzicii romantice și proeminent compozitor pentru strădania de a reintegra, peste veacuri, gestul - ca element al dramei - muzicii. Wagner prezice, în fond, valul tulburător al viitorului (ce-i urmează); creația sa este semnificativă pentru supraîncărcarea sintactico-semantică; existența a prea multor note, voci interioare, înțelesuri virtuale anunță frămîntarea, e presentimentul schimbărilor, al stării de ambiguitate ce avea să marcheze muzica de la începutul sec.XX. După Wagner, în privința formei muzicale și a opțiunii melodice în discurs, se constată apariția unor lucrări de mare întindere și de o mare libertate a cromatismului, semnate de Mahler, Pfitzner, Schoenberg, Reger. Sfîrșitul sec. al XIX-lea în muzică se desfășoară sub pecetea pendulării între clasicism și romantism (cu patosul adesea grandilocvent), totodată a impunerii școlilor naționale ce se vor dezvolta impetuos în veacul următor. De la finele sec.XIX și continuîndu-se în primele decenii ale sec.XX, curentele importante sînt romantismul tîrziu - inclusiv în forma sa extremă, paroxistică -, impresionismul și expresionismul - pînă la atonalismul radical, la structurile ce țin de absolutismul timbral, de aleatorism, de procedee electroacustice -.

La nivelul sintaxei muzicale, se înregistrează inedite mixaje, subtile legături practicate în întreaga muzică a veacului XX între sunetul natural (concret), sunetul clasic instrumental, sunetul unor instrumente confecționate și sunetul de tip electronic. Investițiile de inventivitate în elaborarea limbajului merg pînă la cele mai interesante: "muzica celor 12 sunete / note" (Arnold Schoenberg), "mașina imaginară" (Michel Philippot), "muzica stochastică" (Yannis Xenakis), "muzica algoritmică" (Pierre Barbaud) - ca tentative de corelare a artei

Scanned with OKEN Scanner

muzicii cu calculul electronic [cf.84]. În ultimul timp, se exploatează tot mai mult valențele computerului, se activează maniera insolită de a cînta la instrumente clasice în formule puțin firești (instrumente de coarde "dezacordate") sau de a folosi plasticul, bucăți de metal, de cristal etc. cu efecte speciale prin explorarea substanțialității culorii / a timbrului. Dincolo de toate noutățile încercate, arta chiar cea desemnată abstractă, bruitismul în muzică (cu căutarea frumosului acolo unde nu există) se întîlnește cu eterna întoarcere la antici și cu redescoperirea frumuseții simple și nemuritoare pe care au intuit-o cei vechi. Îmbogățirea limbajului muzical este marcată de interesul multor compozitori contemporani pentru străvechi filoane sonore și pentru muzici populare. "Se petrece o lărgire a conceptului tehnicii compoziționale, fără precedent, care cuprinde evoluția de cîteva secole a muzicii, pornind de la *ars antiqua*", scrie W.G.Berger [85].

Secolul al XX-lea este secolul celor mai îndrăznețe încercări de înnoire și de manifestare a unor originali creatori care izbutesc o superioară fuziune a principiilor clasice, a patosului romantic și a elementului național, specific, a ceea ce este arheal și ultramodern. Se impun creatori singulari, cu o concepție sintetică elevată, precum George Enescu. În fapt, se afirmă o artă ce continuă tradițiile umaniste în cultura muzicală, purtînd însemnele vremii cu meandrele, răscolirile, transformările, îndoielile caracteristice.

În genere, încă muzicienii începutului de veac XX (Debussy, Prokofiev, Stravinski, dodecafoniștii) par a fi conștienți de realitatea că totul a fost deja spus și că nu le rămîne decît a inova felul în care au a se mișca prin zone cunoscute. Schimbarea (și discontinuitatea) este, astfel, una cu predilecție în perimetrul manierei de a crea. Timpul apariției faimosului *"Manifest al <<futurismului>>"* (1909) "în care Marinetti glorifica războiul, mașina, viteza, pericolul și chema la distrugerea trecutului cu toate tradițiile lui, inclusiv muzica" (L.Bernstein) [11:114], este timpul în care Gustav Mahler dăduse deja *Simfonia a IX-a*, Aleksandr Skriabin - *"Prometeu"*, Jan Sibelius - *Simfonia a IV-a*, lucrări ce aduc un ethos al neîncrederii, al temerii copleșite de presentimentul unui rămas bun de la tonalitate. Anul 1908 (în care s-au ivit lucrările menționate) este anul *"Rapsodiei spaniole"* a lui Maurice Ravel - aparent, o

Scanned with OKEN Scanner

intenție de menținere a sistemului tonal -, dar și anul în care Arnold Schoenberg scrie *Quartetul nr.2 op.10 pentru coarde* - ultima sa piesă tonală. Merită a sublinia faptul că schimbarea cea mai puternică este pregătită și cunoaște maxima intensitate în spațiul austriac; poate, un fel de replică, sub amprenta caracteristicilor noului timp, la frumusețea absolută, la optimismul și echilibrul de neegalat al 'valsului' care a strălucit aici. Ambiguitățile tonale wagneriene sînt extinse de către Schoenberg încă în *"Noaptea transfigurată"*; și dacă *opusul 10* anunță renunțarea la tonalitate, *opusul 11* este deja prilej de afirmare pentru atonalitate.

Necesitatea de a îmbogăți expresivitatea muzicală se manifestă în cadrele dilemei secolului al XX-lea, aceasta putînd fi sintetizată: pe de o parte, tonalitate și claritate sintactică (în spiritul lui Stravinski), pe de altă parte, atonalitate și confuzie sintactică (Schoenberg).

În muzica Europei, cuceriri novatoare sînt: serialismul și poantilismul / punctualismul (Webern); dodecafonia (Schoenberg), sistemul de moduri cu transpoziții limitate (Messiaen), constructivismul, expresionismul, subiectivismul romantic introvertit dar și exploziv, experimentalismul, împletirea (în 'armonie' a) politonalismului și atonalismului, dar și încercări de consolidare și lărgire a concepției tonale (Stravinski, Honegger, Bartok, Prokofiev, Hindemith). Se constată o relativizare a elementelor melodice, armonice, ritmice; de asemenea, un soi de raționalizare și de ambiguizare, concomitent, în tratarea genurilor și formelor muzicale.

Secolul XX este unul al sintezei și al selecției, al conturării unor noi sincretisme și al relativizării specificității unor componente și modalități tradiționale de manifestare a limbajului muzical, al deschiderii spre noi acumulări, dar într-o evoluție continuă, inovarea mereu raportîndu-se la tradiția constituită; este secolul unor curente și stiluri - ca și al unor afirmări singulare - ilustrative pentru raportul continuitate-discontinuitate la nivelul limbajului muzical.

În acest secol, aflăm exemplul folosirii tuturor procedeelor cunoscute, al înnoirii acestora, fără a se renunța total la scriitura vertical-armonică, la organizarea funcțională, sau la scriitura modală ce demonstrează inepuizabile resurse pentru creație originală. Am aminti, simfonismul francez cu Franck,

Scanned with OKEN Scanner

D' Indy, Saint-Saens, Chausson, Roussel, avînd continuatori de prestigiu în Darius Milhaud, Arthur Honegger. Prin Mahler, R.Strauss, Pfitzner, se realizează o sinteză a simfonismului beethovenian, trecut prin filtrul wagnerian.

Noul se manifestă și în impresionismul - cu deosebire, în muzica franceză - ce aduce sonoritățile efemerului, ale impresiilor izolate, particulare, crearea unor imagini muzicale confuze, eterate, de un pitoresc aparte. În impresionism, o atenție deosebită se acordă cultivării timbrului, obținîndu-se un remarcabil rafinament al sonorităților; în acest scop, contribuie și modalitatea de dozare a nuanțelor, precum și apelul la armonii modale cu rezolvări inedite ori cu disonanțe rămase nerezolvate, și care duc la diluarea organizării tonale.

Impresionismul este în afinitate directă cu simbolismul muzicii lui Claude Debussy, care nu descrie, ci integrează viața în muzica sa cu un rafinament unic. Lucrările lui Debussy reprezintă o originală stilizare sonoră, chemarea unor neașteptate orizonturi într-o atmosferă cu contururi imprecise, învăluitoare și totuși plină și intensă, în structuri ce combină rigoarea cu liberul arbitru, activînd un sentiment de excepție al coloritului. Prin creația sa, au fost introduse pentru prima dată în istoria muzicii "planuri și valori", "simțul perspectivei" - cum remarcă Alejo Carpentier [86] -, esența, expresia cea mai purificată, iar nu densități.

Expresionismul - cultivat mai ales în Germania și Austria - aduce o tematică axată pe contemplarea stărilor interioare ca revelație a valorilor eterne, cu "iluminarea", "extazul", halucinația, groaza, în muzica lui Schoenberg și a școlii inițiate de el, avîndu-i ca protagoniști redutabili pe: Alban Berg, Anton von Webern, Franz Schreker, Ernst Krenek. Expresionismul înseamnă căutarea unor procedee insolite în aria tuturor elementelor de exprimare muzicală, între care: cultivarea disonanțelor, disoluția tonalității, politonalismul, fluctuații și exagerări de ritm, de dinamică, agogică, diferențierea accentuată a timbrului (ce cunoaște multiple inovări, pînă la crearea de noi culori). Cu acest curent, se petrece o largă iradiere a elementelor expresioniste pe care le găsim și în muzica lui Mahler, R.Strauss, Prokofiev, Honegger, Enescu, Șostakovici, Bartok, Skriabin, Miaskovski, Orff. Ruptura, desprinderea de tonalitate este elocventă prin lucrări ale lui Schoenberg, cu *Quartetul nr.2 pentru coarde*

Scanned with OKEN Scanner

op.10 şi cu elaborarea metodei dodecafonice în *Op.23*; continuatori, în această privinţă, fiindu-i Berg şi Webern. Dar, la acelaşi Schoenberg, simţul tonalităţii e inevitabil, muzicianul fiind chiar el cel dintîi care renunţă la atonalitate - semn al integrării în evoluţia continuă, de ansamblu, a unei muzici (cea tonală) care a probat în secole de existenţă valoarea de necontestat, rămînînd ca unul din termenii fundamentali de referinţă a procesului creator. De altfel, elemente de continuitate, la acest foarte interesant compozitor contemporan, recunoaştem în chiar dodecafonismul pe care îl propune la început de veac XX: seria celor 12 note se găseşte, de-a lungul istoriei muzicii, încă în sec. al XIII-lea în 'cantus firmus', ulterior la Bach (*"Clavecinul bine temperat"*, Cartea I, în *Fuga în fa minor)*, la Mozart (în opera *"Don Giovanni"*), la Beethoven (finalul *Simfoniei a IX-a*), la Liszt (tema iniţială din *Simfonia "Faust"*). Elaborarea metodei dodecafonice (12 tonuri cromatice) la începutul anilor '20 de către întemeietorul atonalismului (Schoenberg) este semn grăitor pentru ceea ce se impunea în contextul vremii: un sistem de control, restabilire a ordinii. Metoda, ca atare, este folosită de o pleiadă de muzicieni; pe lîngă Berg şi Webern, Stockhausen, Boulez, Wuorinen, Kirchner, Babbitt, Foss, Berio, Bernstein. Cel mai înflăcărat discipol al lui Schoenberg, Alban Berg reuşeşte, în cadrul dodecafonismului, o cale personală în abordarea ambiguităţii absolute; el realizează caracterul dramatic prin procedeele dodecafonice existente în cadrul relaţiilor tonale universale (cu titlu de exemplu, citäm *Concertul pentru vioară* / 1935). Berg crează ceea ce Leonard Bernstein numeşte "ambiguitate pozitivă"[11:129] din contradicţia tonal-atonal, alegînd un şir cu rădăcini foarte puternice în trecutul tradiţional al muzicii. "Este scriitură dodecafonică; doar ea îşi duce existenţa într-un univers tonal unde ne este accesibilă cu toată căldura şi cu tot farmecul ei" [11:132]; de aici, probabil, vine şi receptarea muzicii sale cu atîta dăruire.

Relaţia continuitate-discontinuitate în evoluţia limbajului muzical poate fi urmărită (de asemenea, într-o ipostază concludentă) şi în opera lui Igor Stravinski. Muzician de un caracter creator impresionant, Stravinski afirmă un soi de primitivism în plin secol XX, atras fiind de fondul naţional rus, dar şi de multe altele, vechi şi noi. Stau mărturie *"Pasărea de*

Scanned with OKEN Scanner

foc", "Petruşka", "Sărbătoarea primăverii", "Simfonia psalmilor" ş.a.

Neoclasicismul de la cumpăna sec.XIX-XX, ca reacţie la efuziunea romantismului, dezvoltat cu precădere în anii '20 ai veacului nostru, e o aplecare mai ales asupra manierei de construcţie a materialului sonor. Ca atare, este readusă 'simfonia' pentru a da expresie idealurilor umanităţii. Brahms, Franck, Bruckner, Mahler se înscriu în marea tradiţie a simfonismului - marcat hotărîtor de către Beethoven şi Wagner. În cadrul curentului neoclasic, se încearcă valorificarea moştenirii preclasice; respectiv, a polifoniei instrumentale, a unor forme muzicale, luîndu-se ca model *"Arta Fugii"*; în aces sens se manifestă Max Reger, Ottorino Respighi, Paul Hindemith. În genere, reprezentanţii neoclasicismului prezintă un vădit interes pentru muzica lui Bach şi Haendel, a lui Haydn (cazul lui R.Strauss), Mozart (Reger) sau chiar Palestrina (Pfitzner).

Tentativă de inovare, dar cu serioasă întemeiere în tradiţie este şi muzica exotică adusă în practica europeană de către Camille Saint-Saens, continuată de către Maurice Ravel, Darius Milhaud, Olivier Messiaen.

Se observă permanenta încercare de reîntoarcere a fiecărui compozitor contemporan la resursele cele mai intime dezvăluind, mereu, simţul tonalităţii sau / şi al modalismului. Ilustrativ este cazul avangardismului care, în anii '70 a admis muzica tonală. Stockhausen, Berio - în muzica de avangardă - scriu în tonalitate; aşa cum Britten, Şostakovici - compozitori tonali - fac demersuri în tehnicile seriale. După primul război mondial, Milhaud, Poulenc ş.a. fac cunoscut bitonalismul. *"Bolero"*-ul lui Ravel acreditează şi ideea că muzica poate fi un inedit exerciţiu tehnic de a făptui ceva cu foarte puţine elemente. În *"Simfonia Psalmilor"*, Stravinski foloseşte gama hibridă, de 8 tonuri, construită pe acordul de 7-mă micşorată.

Continuă dezvoltarea şcolilor muzicale naţionale, conturate din sec.XIX: şcoala cehă şi slovacă, prin Smetana, Dvorak, Janacek; spaniolă, prin Albeniz, Granados, de Falla; românească, prin C.Porumbescu, G.Enescu, D.Lipatti, P.Bentoiu; foarte puternica şcoală rusă, pe tradiţia instaurată de Glinka, "cei 5" (Balakirev, Cui, Borodin, Musorgski, Rimski-Korsakov) şi Ceaikovski, continuatori fiind Glazunov, Liadov, Taneev, parţial Skriabin, Rahmaninov, apoi Glier, Miaskovski,

Scanned with OKEN Scanner

Prokofiev; şcoala engleză, prin Delius, Elgar, Vaughan Williams, Holst etc. Ca o notă comună, culturile muzicale naţionale valorifică modalul specific creaţiilor folclorice; se remarcă, paradigmatic, în această privinţă: Janacek, Bartok, Enescu, Haciaturian.

O inedită orientare o constituie constructivismul muzical, cu centrarea pe modalitatea de arhitecturare - un fel de formalism în muzică -. Reprezentanţi sînt: Satie (între altele, cu inovaţii ce au drept efect sonor: tăcănitul unei maşini de scris, zgomotul amplificat al valurilor), Hindemith (în unele lucrări), Stravinski (în anumite perioade), "Grupul celor 6" (Auric, Honegger, Milhaud, Poulenc, Durey, Tailleferre). Se instituie un stil ce a condus la 'poantilism' şi 'aleatorism', procedee utilizate de către Boulez, Schaeffer, Nono, Stockhausen, Eisler. La rîndu-i, 'muzica concretă' foloseşte chiar zgomotele cotidiene, pe care le stilizează, le prelucrează cu ajutorul aparaturii electronice, rezultatul fiind ingenioase deformări ale sunetelor muzicale. Efectiv, în 'muzica electronică' se reuşeşte obţinerea unei foarte vaste game a unor subtile diferenţieri timbrale; în planul concepţiei, se ajunge practic la considerarea timbricii ca scop în sine (în 'muzica concretă' sau 'muzica electronică').

În ansamblul ei, atît de contorsionată, cultura muzicală a sec.XX se caracterizează, în principal, prin cîteva tendinţe sintetizate de către George Pascu astfel: "(1) continuarea muzicii tradiţionale pe baza sistemelor modal, tonal, serial (Holst, Enescu, Kohan), (2) continuarea muzicii atonale organizate pe principiile serialismului integral (Nono, Berio, Tippet, Boulez), (3) dezvoltarea excesivă a timbralului (Penderecki, Olah, Ligeti), (4) muzica experimentală - concretă şi electronică - (Henri, Schaeffer, Boulez), (5) muzica organizată matematic pe diferite scheme proprii autorului (Xenakis, A.Stroe)" [84:4]. În a doua jumătate a sec.XX, asistăm la o adîncire a sintezei acestor tendinţe (care, în fond, interferează) atît cu noile experimentări, cît şi cu limbajul tradiţional. Mişcarea creativă a muzicii moderne se desfăşoară "în virtutea unor tradiţii şi inovaţii mai vechi sau mai noi, /.../ a înnoirii în fond şi în formă, /.../ în condiţii şi situaţii concrete" - remarcă W.G.Berger [85:214], care le sintetizează în "3 inele de evoluţie", ca sisteme corelative, dinamice, cu trăsături distributive.

Scanned with OKEN Scanner

Secolul XX prezintă continuitate, serioase întoarceri spre trecut dar și curajoase inovații, pendularea între arhealitate și ultramodernism, interesante mixaje ce sînt urmare a atracției pentru muzica primitivă, integrarea folclorului, a unor intonații din spații îndepărtate Europei (din Extremul Orient, America de Sud, jazz-ul negrilor nord-americani etc.).

Întrucît valoarea (și a) creațiilor muzicale se apreciază și se măsoară îndeosebi prin rezistența lor în timp, referirile noastre vizează mai puțin elaborările din ultimele decenii, interesul concentrîndu-l asupra lucrărilor deja consacrate ca fiind de un merit incontestabil pentru arta muzicii. Să dăm, dar, timpului posibiltatea de a cerne valoarea de pseudo- și non-valoare; deci, să-și împlinească menirea de imparțial judecător. Procedăm astfel nu numai pentru a nu greși din punct de vedere al impactului cu calitatea, cu Valoarea, în discernerea din noianul de încercări în plan muzical, ci și pentru a nu pierde din atenție însemnătatea vehiculării și cunoașterii depline a unor creatori încă insuficient prețuiți și care se cer a fi (re)descoperiți de timpul care vine. Este, de pildă, convingerea noastră privind muzica lui Enescu, rămasă a fi descoperită în întreaga ei valoare de sec.XXI (așa cum și alți compozitori, Bach sau Mahler, au trebuit să fie redescoperiți la distanță în timp). În concepția noastră, George Enescu reprezintă o unică genială excepție într-un timp al muzicii atît de tulburat, ce-și caută continuu puncte de reazem. Or, prin întreaga operă enesciană, avem mărturia certă a exemplului de Muzician, de creator care reușește sublima sinteză a diverselor tendințe (ce nu-i rămîn străine, dar față de care își păstrează independența), fiind ancorat adînc în trecutul cel mai îndepărtat și, totodată, devansîndu-și cu mult epoca.

Arta muzicii, în evoluția ei istorică, este o semnificativă demonstrație pentru unitatea 'continuitate-discontinuitate'; de-a lungul vremii, ea îmbină elemente străvechi cu cele mai îndrăznețe noutăți, actualizează ceva trecut și întîmpină viitorul cu cea mai ridicată doză de "Aventură" în înțelesul dat acestei noțiuni de către Alfred North Whitehead: majoră "calitate a civilizației" ("*Aventura*") [87].

Pe temeiul a ceea ce e creație în antica Grecie, ulterior limbajul muzical a evoluat pe linia unor elemente și aspecte în ordinea criteriului considerat aici, 'continuitate și discontinuitate'.

Scanned with OKEN Scanner

Prin biserica creştină, 'modurile' elene au cunoscut o autentică universalizare. Muzica de după Hristos a însemnat o trecere de la sistemul diatonic-cromatic-enarmonic modal grec, prin subordonarea faţă de cerinţele religiei, la simfonizare. Un rol important în acest proces a avut simplificarea gregoriană a cîntării şi tendinţa evolutivă treptată a 'cîntului plan' prin cromatism, ritm, contrapunct spre simfonizare. Prototipul cîntării bisericii creştine îl aflăm în Bizanţ. Avînd o triplă sursă (evreiască, elenă şi populară), muzica bizantină a înregistrat o dezvoltare relativ lentă. În spaţiul creştinismului oriental se nasc primele cîntări: psalmi şi cîntece de laudă şi adoraţie către Dumnezeu Tatăl şi către Fiul, modelul de cîntare antifonică (la 2 coruri: bărbaţi şi femei) în condiţiile avîntului cîntării bisericeşti din sec. al IV-lea. În Bizanţ au fost create imnele numite *"Tropare"* şi *"Kontakion"* / *"Condace"*, s-au alcătuit *Acatistele*, *Te Deum-ul*, *"Canonul"* (format din 8 ode), *"Octoihul"* "bizantin" al lui Ioan Damaschinul (676-760) - lucrare ce reprezintă baza muzicii Bisericii de Răsărit - cu care, pînă în sec. al IX-lea, a urmat "perioada de aur" a muzicii bizantine; s-a dezvoltat melopeea liturgică, s-au compus 'imne', 'irmose', 'polielee', 'cheruvice' şi 'chinonice'. În sec. al XII-lea, Ioan Cucuzel a reglat notele psaltichiei vechi ce au servit drept normă pînă la începutul sec. al XIX-lea, cînd se fac eforturi susţinute de transpunere a muzicii psaltice pe note liniare. Psaltichia (muzica bisericească orientală) este o muzică melodică. În evoluţia ei, în mod firesc, a intrat în relaţie de influenţare reciprocă mai cu seamă cu muzica Europei occidentale şi cu muzica orientală turcă.

6. Arithmo-semeiografie muzicală

Cu aparatul semiotic, limbajul muzical poate fi abordat şi prin *notaţie*, care este reprezentare simbolică particulară, un ansamblu de semne cu o funcţionalitate, contribuind la realizarea expresiei muzicale.

Semeiografia muzicală, privită în timp, arată o anumită evoluţie a notaţiei: de la caracterele modurilor greceşti, prin scrierea ecfonetică şi neumatică a glasurilor (ehurilor) bisericeşti, pînă la desăvîrşirea notaţiei odată cu impunerea tonalităţii ca

Scanned with OKEN Scanner

termen de referință a gamelor în 'armonia' clasică; aceasta este scriitura ce se păstrează în elementele de fond și astăzi, cunoscînd însă doar unele adăugiri și ușoare modificări în maniera inedită (deseori, relativ încărcată și foarte personală a fiecărui compozitor) în muzica contemporană. Scriitura modernă, ce utilizează în principal semnele clasice, este bogată, plastică, uneori foarte minuțioasă și, mai cu seamă, ingenioasă; de aceea, în mod frecvent, partiturile sînt însoțite de o legendă întocmită de către autori, legendă absolut necesară pentru "citirea" și interpretarea lor adecvată.

În ansamblu privită, și în perspectivă diacronică, notația muzicală este deosebit de sugestivă din punct de vedere etic. Precizăm doar că în monodia din Grecia antică notația muzicală era una în baza literelor alfabetului (primele 15), scrise în felurite chipuri: modificate, culcate, răsturnate [cf.88]. În Evul Mediu creștin, între secolele IV-XI, s-a folosit mai întîi notația alfabetică (sec.IV-V), apoi (în perioada sec.V-IX): alfabeticul - rezumat la 7 litere, *A, B, C, D, E, F, G* - și neumaticul - 'neumele' fiind semne în formă de accente -. Propriu-zis, în muzica religioasă notația 'ecfonetică' (aprox. sec.V) a stat la temelia notației neumatice (bizantine și gregoriene) ce apare în sec.VIII, înregistrînd o amplă dezvoltare în secolele XII-XIII. În sec. al XIV-lea, scrierea muzicală cunoaște prefaceri importante prin folosirea valorilor (note albe și negre); în sec. al XVII-lea se folosesc figuri. Treptat, are loc simplificarea portativului la 5 linii, iar în sec. al XVIII-lea notația muzicală este constituită în aspectul utilizat astăzi; respectiv, o scară muzicală de 7 note principale (și un al 8-lea - repetare la octavă a celui dintîi), desemnate alfabetic, precum și în termenii nomenclaturii moderne:

la	*si*	*do*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*(la)*
A	*B*	*C*	*D*	*E*	*F*	*G*	*(A)*

În "lectura" specialistului, notația muzicală oferă, ea însăși, semnificații. Spre exemplu, în cîntarea bisericească creștin-ortodoxă, scara muzicală (diapazon) cuprinde: *Pa, Vu, Ga, Di, Ke, Zo, Ni, (Pa)*; de fapt, literele alfabetului grec cu rol și de numerale cardinale, cărora li s-a adăugat, după caz, cîte o vocală sau consoană: πα este α, nr.1, βu este β, nr.2, Γa este Γ, nr.3, Δi este Δ, nr.4 etc. Scriitura muzicală este o sumă de semne, în ultimă instanță, nu doar pentru 'diapazon' (sunetele

Scanned with OKEN Scanner

psaltichiei, de pildă). Aceste semne sînt ca niște concepte care se dezvăluie cunoscătorului la o primă 'citire' a partiturii muzicale. În scriitura muzicală religioasă orientală există 4 categorii de semne: 'vocale' - pentru melodia propriu-zisă, așezarea și distanțele între tonuri; 'timporale' - pentru durata în cîntare, inclusiv cu semnele de pauză sau de tăcere; 'consunante' - pentru modul particular de intonare; 'ftorale' - pentru modificarea tonurilor în scară ('ftorale' ajutătoare: diez și ifes; și principale: diatonice, cromatice și enarmonice). Sînt folosite pentru a contura un anume ethos al muzicii, creînd stări de spirit în rezonanță cu textul sacru, întru lauda lui Dumnezeu.

Limbajul muzical, în temeiul simbolurilor la care apelează, oferă sugestii pentru ființarea marcată profund de etic.

Abstract, greu (dacă nu chiar imposibil) de definit prin însăși natura și puterea lui de a exprima inexprimabilul, limbajul muzical este universal înțeles; *muzica este arta în cel mai înalt grad în stare de universalitate, este limbajul universal al omenirii*; un limbaj dat, în principal, de elementele fundamentale constitutive și de modalitățile de structurare a acestora (categoriile gîndirii muzicale).

Melodia, calitatea armoniei și a țesăturii contrapunctice, în genere contextul armonic, registrația, intensitatea, agogica, accentele, densitatea orchestrației sînt mijloace de expresie, care - prin cizelare, concentrare sau rarefiere, prin combinații (de armonii, de timbruri, de formule ritmice sau între acestea), prin reînnoiri, modulații, inventivitate, fantezie, delicatețe, ușoare schimbări, permutări sonore, urzeli, alternanțe etc. - contribuie toate la crearea atmosferei în care ni se dezvăluie semnificații în chip superior și într-o bogăție fără de egal. Subtilitatea caracteristică este obținută prin felul în care fluxul muzical capătă contur, prin alunecări, întrețeseri, împletiri, izbucniri surpriză și atenuări, contraste puternice etc.

Dezvoltat în practica socială a muzicii, limbajul muzical a evoluat în coordonatele polare, cu valabilitate generală de tipul: tradiție-inovație, laic-religios, popular-'cult', național-universal, dar și particularizabilă, în elementele ce-l alcătuiesc (melodie, ritm, armonie, polifonie, timbru etc.), în cîmpul structurilor (forme mici și mari, în diverse modalități de la variațiune la simfonism), în manifestările figurativ-nonfigurativ, concret-abstract, consonanță-disonanță, creștere-descreștere pe care le

Scanned with OKEN Scanner

întîlnim în muzica vocală și instrumentală, în muzica asociată și 'pură' / 'absolută'; nu în ultimul rînd, în manifestările deosebite după maniera de executare: individ și comunitate își au corespondent în cîntarea solistică și în aceea 'tutti'. Prin muzică se crează un "împreună" special, care implică dialogul, fie că acesta presupune soliști și ansamblu, fie că are loc în interiorul ansamblului (pe voci sau instrumente), fie între ansambluri (duo, trio, quartet etc. pînă la orchestra camerală sau simfonică).

Contradictoriul ontologic și etic, complementaritatea antagonică (ce indică felul de a fi al oricărei ființări) capătă expresie - credem, cea mai veridică - în limbajul muzical. Anume: în funcționalitatea polară 'major-minor' (valorile universului tonal), ca pendulare a tonalității de bază (să spunem, *Do major*) cu relativa (*la minor*) sau cu omonima (*do minor* sau *do diez minor*); în alternarea intervalelor ascendent-descendent, în jocul alterațiilor *diez-bemol*, avînd corespondențe în atmosfera de expansivitate-depresiune, elan activ-resemnare, de avînt, înălțare, iluminare și decepție, cădere, prăbușire, de încordare și destindere, de zbucium, frenezie, dar și acalmie, pace. De asemenea, contrariile pot fi aduse brusc sau gradat, în 'mișcare', pe scara cuprinsă între *Lento* și *Presto Vivace*; mișcarea, contribuind la a crea vivacitate, lejeritate, claritate a ideilor. Contradictoriul prinde viață în chiar temele opuse care, în cele din urmă, fuzionează; substanța muzicală aduce teme cu caracter meditativ, solemn, eroic, pasional, ludic etc. - gesturi ființiale-model, abstracte prin generalitatea lor, concrete în lucrări individuale foarte personale. Contrariile se manifestă și în asocieri și disocieri timbrale, accente dinamice și/sau timbrale; în colaborarea instrumente-voce umană; în alternarea 'mișcărilor' în 'forma muzicală', diferențiindu-se părțile componente (*Allegro-Moderato-Allegro* ș.a.m.d.), dar și legîndu-se într-un tot. Pulsația contradictorie există și la nivelul intervalelor muzicale, ce dau la iveală mișcarea de 'urcă-coboară' - semn al gîndului, al trăirii care frămîntă, căutînd dezlegare; la nivelul formulelor / structurilor ritmice - ritmul însuși fiind punere a nemarginii în margini, expresie a ordinii în libertate. Totodată, orchestrația (în creațiile de gen) poate produce bucurie sonoră (precum la Mendelssohn-Bartholdy), angoasă (la Mahler), tumult, cutremurare, răbufnire (la Beethoven), ordine, echilibru, lumină (în chip mai riguros, la Bach, oarecum mai liber, la Haendel),

Scanned with OKEN Scanner

jovialitate (la Mozart) etc.; îndeobște, dispersări și unificări tematice intensiv și extensiv dezvoltătoare, creatoare de caracter/ethos pasionat, al neliniștii, cu erupții, energic, dur, contracarat de fluență, calm, mîngîiere, finețe.

Muzica conține contradictoriul aparținător eticului; muzica e 'rostire' a generalului, dar și a particularului; în ea stăruie unitatea plină și dinamică a polilor. În muzică prinde contur confruntarea, dar și înscrierea tensiunii întru împăcare. Muzica e Unul și Multiplu, esență și fenomen, principiu și avataruri ale acestuia, adevăr ultim și varietatea lui de manifestări.

Artă de profundă vibrație, complexitate și rafinament, muzica reprezintă *întregul în devenire*, în care elementele obiective constitutive și toate mijloacele de realizare asigură *contrastul*, *complementaritatea* și *identitatea*, unindu-se întru *armonia totului*. 'Textul' / discursul muzical - în conformitate cu legitățile artei sunetelor - este viață a contrariilor, în lupta ce le animă, ca și în împăcarea la care aspiră, atingere a echilibrului.

E remarcabilă puterea categoriilor muzicale de a acționa transformîndu-se, adaptîndu-se practic necesităților de a exprima cele mai subtile nuanțe ale vieții. Elemente (relativ autonome) se opun și se înlănțuie, dînd naștere la încleștări vehemente, ca și la estompări, destinderi. Distincțiile și echilibrările, creșterile și descreșterile se observă în întregul muzical, în fiecare creație, la nivelul fiecărei părți (a unei creații), pînă la treapta ideii muzicale, pînă acolo unde melopeea poate fi sesizată în fluența liniștită și / sau întretăiată cu învolburări, cu torente sonore.

Aglomerări, ca și rarefieri sonore, apariții repetate (pînă la obsedant) și ipostaze inedite, pulsație, zvîcniri, impulsuri dar și curs lin, continuu sînt exprimate prin mijloace ritmice, armonice, melodice, timbrale, dînd seama de imanența contradictorie și de echilibrul, de armonia muzicii - antagonism echilibrant.

În același sens sînt: mișcarea în planul funcțiunilor intervalelor în cadrul tonalității - spre exemplu, mișcarea Tonică-Dominantă-Tonică, dinamism ce redă, urmînd, dinamismul sufletului omenesc cu voința de a se orienta către ceva, de a atinge un țel determinat, după care să revină în punctul de pornire -; sau, unitatea stilistic-structurală în variantele 'sonatei', de pildă - în forma binară pură (cu 2 teme ce se succed) și în forma ternară (cu 3 secțiuni aparent independente, contrastante)

Scanned with OKEN Scanner

-; 'tempo' şi 'cadenţă', ce sînt, în fapt, fenomene ale conştiinţei - triada timpi lenţi (*Lento, Adagio*), rapizi (*Allegro, Allegro vivace, Presto*), intermediari (*Andante, Moderato*) cu diverse combinaţii; la rîndu-le, cadenţele muzicale fundamentale fiind binare sau ternare - etc.

Muzica, asemeni eticului, este dinamism, 'energie'; ca atare, este contradictorie. Ca orice *dinamism*, muzica implică "trecerea de la potenţial la actual, dar astfel implică o ordine, un dat contradictoriu ce îl menţine la început în stare potenţială, din care va trece către actual, ordine deci ea însăşi actuală în această stare şi susceptibilă, în consecinţă, să se virtualizeze pentru a permite actualizarea celeilalte, ordine deci dinamică la rîndul ei" [28:163]. Ivirea efluviilor emoţional-afective, volitive şi intelective - în limbajul muzical - se petrece în starea contradictorie, a devenirii logice, prin care se ajunge la refacerea Unului, a Absolutului, dincolo de separarea polilor.

În muzică e ilustrată în chip specific *contradicţia*, în lumina unei logici integrale - aşa cum a configurat-o Stéphane Lupasco, în care arta înseamnă cercetare a ceea ce e "contradicţie logică existenţială, imanentă existentului" [28:362]. Tensiunea internă a fenomenului muzical e, totodată, semn al realizării *unităţii contrariilor*, exemplu pentru conceptul lui Nicolaus Cusanus "coincidentia oppositorum"; e o dinamică contradictorie, imanentă oricărei experienţe.

În muzică se manifestă *dualul* şi un *al 3-lea termen, mediu*, care atenuează polaritatea şi susţine legătura între extreme, conducînd la refacerea *Unului*. Ajungem, iată, în marginile unui alt aspect faţă de care nu putem fi indiferenţi, aspect important pentru încercarea noastră, şi asupra căruia zăbovim în continuare.

Perspectiva semiotică asupra limbajului muzical luminează asupra apropierii de fond a muzicii de filosofie şi de matematică; este o relaţie de profunzime, de intimitate între aceste compartimente ale spiritualităţii, ce merită a fi adusă într-o analiză al cărei scop este evidenţierea unităţii artei muzicii cu universul valorilor filosofiei morale. (Observă Constantin Noica, în al său "*Jurnal filosofic*": "Dacă iubiţi muzica - pierderile, curgerile, creşterile; dacă vă place geometria şi rigoarea, fără să vi se împietrească inima şi mintea; dacă aveţi un dram de nebunie şi un munte de măsură - veţi întîlni, cîndva, Filosofia").

Scanned with OKEN Scanner

Generalitatea limbajului muzical chiar, de o factură aparte, face ca arta muzicii "să semene cu figurile geometrice şi numerele" (Schopenhauer) [2:274], la care poate fi redus întregul univers, în sensul concepţiei vechilor filosofi privind corespondenţa de esenţă a metafizicii cu matematica şi cu muzica.

Apropierea de matematică poate fi surprinsă - dovedindu-se a fi de ajutor în efortul decriptării şi înţelegerii limbajului muzical; nu era "pentru Platon matematica un instrument, /.../ un intermediar între obiectele sensibile şi idei" [89] ? - în simbolica numerelor cuprinsă în muzică. Baza o constituie binarul şi ternarul - cu interesante semnificaţii etice. Şi muzica, şi matematica poartă către esenţa vieţii intelectuale, conducînd la unitatea prin distincţii.

Muzica revelează raporturi numerice interne; nu cu ajutorul conceptelor abstracte, "ci printr-o cunoaştere imediată, simultană şi sensibilă, /.../ muzica e un mijloc de a face perceptibile raporturi numerice raţionale şi iraţionale" (Schopenhauer) [45:262, 261]. Fără a exagera, se cuvine a reliefa importanţa numărului în muzică; prin arithmo-semiologia muzicală, avînd a deslusi mai bine unitatea 'melos-ethos'.

Ceea ce impune lucrurilor *măsură şi acord*, starea de *frumos şi bine*, produce număr; e numărul imanent lucrurilor. Într-o semiologie a numerelor în muzică, le aflăm, acestea, activate la fiecare nivel: al intervalelor, al măsurii, ritmului, tempo-ului, al formelor muzicale etc.

Observarea numerologiei muzicii trimite la metafizica anticilor, la teoria privind principiile matematice drept principii ale lucrurilor. Pornindu-se de la fundamentalul '*unu*' - 1 din numerele nepereche, alături de 7, 9, 13, care plăceau atît de mult zeilor -, preţuit din antichitate pînă astăzi - dată fiind persistenţa credinţei în puterea tainică a numărului, în genere -, s-a impus o modalitate de a da valenţe semnificative numărului. Pentru grecii antici, cu deosebire pentru pitagoricieni şi Platon, "muzica făcea parte din filosofia matematică; sau, dacă vreţi - scrie Matila C.Ghyka -, teoria matematică a armoniei [noţiunea de 'armonie' desemnînd arta muzicii, n.n.] făcea parte dintr-o teorie generală despre armonia Cosmosului" [90]. O asemenea viziune rezistă pînă în zilele noastre, prin ea căpătînd expresie o realitate de principiu: în şi prin muzică aflăm o adevărată filosofie

Scanned with OKEN Scanner

cu trimitere la esență, la absolut, la ceea ce face și menține armonia, structura perfectă a lumii, a universului.

Amintim că pentru Pitagora *numărul* era ființa însăși, iar muzica un epifenomen; în muzică s-ar realiza numărul. Gînditorul antic a descoperit raporturile numerice care dau intervalele fundamentale: 3/2 pentru cvintă (5-ta), 4/3 pentru cvartă (4-ta), 2/1 pentru octavă (8-va). Acestea sînt și consonanțele fundamentale - a căror descoperire aparține tot lui Pitagora; pe baza lor (8-va, 4-ta, 5-ta), stabilindu-se o gamă, "gama pitagoriciană".

Unul din numerele socotite a fi nemuritoare era 3; iar aceasta, întrucît nu se poate împărți în 2 părți egale de unități. Este 3-ul în care se des-face și se re-face *Unul;* este principiul în armonia absolută, este perfecțiunea, desăvîrșirea, fiind tocmai echilibrare a opușilor pe care-i presupune.

Reperele: *binarul* și *ternarul* le aflăm în mai multe aspecte în teoria muzicii a vechilor greci. Astfel, ei au construit melodia pe baza scării formate din *2* tetracorduri; două erau "gamele" principale, de altfel în opoziție prin caracter: *dorianul* și *frigianul,* după cum și instrumentele corespunzătoare erau clasificate tot în două categorii, incluzînd: lira (instrumentul național al elenilor) și flautul. În ceea ce privește cîntarea, aceasta se făcea în două maniere: la unison sau la octavă. Ca 'genuri', erau practicate *3:* diatonic, cromatic, enarmonic. Ritmul cunoștea, de asemenea, *trei* înfățișări: dactil, iamb, peon; în acestea originîndu-se măsurile moderne de *2, 3 și 5 (2+3)* timpi.

Sunetele muzicale, în expresia lor numerică, dau seama de *ordinea, măsura* și *armonia* ce susțin 'caracterul' / ethos-ul muzicii, fiindu-i acesteia elemente de fond.

Ordine, măsură, armonie sînt categorii-valori cu semnificantă încărcătură etică. De numele lui Pitagora se leagă concepția (ce se păstrează) privind corespondența lor cu frumusețea, bunătatea, perfecțiunea și, mai ales, cu înțelepciunea. Filosoful, care află în muzică chiar principiul cosmic ce se impune atît oamenilor cît și zeilor, ar fi spus: "Așează numărul, armonia, măsura, în viața ta și vei deveni mai bun; asigură-le în cetate și ea va deveni mai prosperă" [apud 91].

În școala lui Pitagora, muzica dobîndește semnificația unui principiu cosmic și metafizic. "Muzica sferelor" este un veritabil argument pentru apropierea muzicii de matematică.

Scanned with OKEN Scanner

Referindu-se la aceasta, André Fauconnet remarcă: "Ambele concurează să facă perceptibile raporturi numerice raționale și iraționale. Dar, în timp ce matematica face apel la interpunerea conceptelor abstracte și pune în joc înțelegerea noastră discursivă, muzica lucrează asupra simțurilor noastre, ne emoționează și stimulează imediat facultățile noastre de intuiție" [92].

În genere, grecii au avut despre muzică o idee elevată. Muzica era arta prin excelență, "prima dintre <<muze>>, cea care dă legile întregii armonii în lume, întregii discipline în sufletul omului" (Ch.Lalo) [93]; în zisa lui Platon (*"Republica"*): "desăvîrșitul muzician fiind stăpîn pe armonie".

Ideea după care muzica se întemeiază pe numere o găsim și în Evul Mediu, cînd această artă este socotită 'știință', "cea mai nobilă dintre științele umane", potrivit lui Toma d' Aquino [cf.94]. Muzica era așezată de către medievali la loc de cinste, între cele "7 arte liberale", în Quadrivium, ocupînd locul al 3-lea, după aritmetică și geometrie. Continuîndu-se perspectiva deschisă de către greci, se optează pentru 'scara muzicală' formată din 7 note - este acel 7 socotit în Evul Mediu creștin ca universal și absolut, număr al plenitudinii și al perfecțiunii -. Sunetele principale ale 'scării muzicale' corespund 'scării numerale', de la 1 la 7, al 8-lea fiind 1 reluat însă la intervalul de octavă. Medievalii manifestă preferință pentru numerele 3 (simbol al Sfintei Treimi) și 4 (din cultul crucii). Spiritualitatea creștină păstrează locul suveran al numărului 3 - trinitatea în care se împarte Unul Creatorul, sfințenia desăvîrșită; s-a ajuns chiar la un fel de exclusivism și la o oarecare rigiditate în privința acestui număr, ca de exemplu în cîntarea bisericească apuseană prin impunerea unor reguli severe privind adoptarea doar a măsurii de 3 timpi.

În sec. al XVII-lea, conștiința unui caracter fizic și matematic pentru muzică își găsește susținere în legătură cu impunerea 'armoniei', raportabilă la matematică prin teoria armonicelor. "Armonicele sînt sunete emise în același timp cu nota fundamentală (sau prima armonică) și ale căror frecvențe (numere de vibrații pe secundă) sînt multipli de 2, 3, 4, 5, 6 etc. ai aceleia ale notei fundamentale" [90:365]. În fenomenul universal al 'seriei armonice' (care presupune ordinea

Scanned with OKEN Scanner

matematică) își are originea întreaga muzică populară și 'cultă', din trecutul cel mai îndepărtat sau prefigurînd cursul viitor.

De la grecii antici și pînă la Schoenberg, numărul este entitatea la care se raportează gîndirea sistemului tonal în baza tetracordului.

Într-o semiotică a intervalelor muzicale, identificăm - începînd cu școala lui Pitagora și pînă în sec.XX - simbolismul numerelor: 3 / triada, intervalul de *terță* (*3-ța*) desemnează starea și condiția divinității supreme; 4 / tetrada, intervalul de *cvartă* (*4-ta*) / *tetracordul* exprimă ideea de voință și om; 5 / pentada, intervalul de *cvintă* (*5-ta*) este simbol al ideii de destin și natură, existența fizică. La pitagorici, imaginea tetradei semnifică *tetractys*-ul (cei 4 poli fiind însumați, deci: 1+2+3+4), respectiv simbolul numerico-geometric (într-un desen romboidal) al decadei; 10 fiind numărul pur, divin, iar virtualitatea acestui număr (10) aflîndu-se în tetradă, simbolul oricărui 4 - expresie a coerenței. În muzică, *4-ta* este unitatea de măsură, în care e obținută perfecțiunea prin contopirea idealității cu realitatea, armonia supremă, echilibrul desăvîrșit. Simbolul tetradic este "simbol plenar al ontologiei, al existentului dat ca atare: al Ființei" (M.Marian) [95]. Intervalul cunoaște înfățișări diverse: *4-ta perfectă* - simbol pentru omul arhaic, în relația sa armonioasă cu cosmosul -; poate fi modificată, devenind *4-ta mărită* (*4+*) sau *micșorată* (*4 -*), cu frecvență considerabilă în muzica modernă. *Cvarta mărită* e emblemă a omului contemporan, ca nouă dimensiune a umanului; *4-ta mărită* este semn și simbol al demiurgiei, al creativității umane, cu ceea ce are eroic și tragic totodată. Un exemplu magnific oferă muzica lui George Enescu; intervalul de *4+* (foarte des uzitat în creația enesciană) apare obsesiv în tragedia lirică *"Oedip"*, *ca* generalizare a "motivului Omului" în existența sa condiționată; în dialogul om-destin; este chiar "motivul oedipeic", motivul eroului; este definiția muzicală enesciană a Omului.

Intervalul de *cvintă* reprezintă "unitatea de măsură funcțională", după Dimitrie Cuclin; unitatea de măsură "a chiar sufletului și gîndirii noastre" [64:420], cu variațiile date la iveală de mărirea sau micșorarea intervalului ca atare.

Terța, în semnificația ei ontologică, este intervalul cu care a început lumea muzicală (paralel cu cosmogonia universală). *3-ța* este simbolică pentru dualismul ce-l conține și care e însuși

Scanned with OKEN Scanner

antagonismul, contradictoriul fundamentărilor generice universale, ale întocmirii lumii. Impunerea *3-ţei mari* sau *mici*, adesea *mari şi mici*, este semn al cursului determinărilor axiologice şi etice.

În genere, prin alterarea intervalului de *3-ţă*, ca şi a celui de *4-tă* ori de *2-dă / secunda* (intervalul între 2 trepte alăturate), ca şi a celorlalte intervale, respectiv printr-o majorare sau micşorare se obţine adîncirea dramatismului, a incisivităţii, se aduce starea de conflict prin disonanţa pronunţată.

Binarul şi *ternarul* sînt definitorii pentru existenţa muzicală, trimiţînd la numărul 2 - simbol pentru naştere-pieire, viaţă-moarte, bine-rău -, la *dualul* esenţial conţinut în fiinţă, dar şi la aducerea termenului *mediu* ca un al 3-lea - simbol pentru atenuarea şi echilibrarea a ceea ce e opoziţie, simbol pentru împăcare, depăşire a situaţiei de conflict într-o superioară stare; în ultimă instanţă, reducere la *Unul* din care toate sînt, *Unul* ca starea de conformitate cu logos-ul.

Numărul *2* este activat în diferenţierea, în cadrul sistemului tonal, dintre tonalităţi: 'majore' şi 'minore'; astfel, se aduce polaritatea: solar, claritate, exuberanţă pe de o parte, selenar, obscuritate, gravitate, adîncime a reflecţiei, pe de altă parte; am spune, în termenii consacraţi de către Fr.Nietzsche: polaritatea "apolinic"- "dionisiac".

La nivel mai mic, alteraţiile sunetelor muzicale - schimbarea cu o jumătate de ton ascendent (prin diez / #) şi descendent (prin bemol / ♭) conferă diferenţierea stării de spirit create şi transmise, dînd o senzaţie de încredere, bucurie, lumină, strălucire, ori de grijă, îndoială, melancolie, durere pînă la sfîşiere etc.

Binarul şi *ternarul* sînt de găsit în măsură şi mişcare, în variante şi în combinaţii felurite, în modalităţile de arhitecturare a substanţei muzicale, în tipurile de formaţii muzicale.

Măsura muzicală reprezintă reproducerea fidelă a raporturilor interumane şi cosmice. În principal, măsura are baza în numerele *2* şi *3*, cu multiplii acestora, ca şi cu îmbinările dintre ele. Sînt aceleaşi numere în funcţie de care se optează, în compoziţie, pentru o anume organizare muzicală; de regulă, lucrări cu o structură bine definită, în principal în 3 sau 4 părţi (precum: 'concerto'-ul, 'sonata', 'simfonia').

Scanned with OKEN Scanner

De asemenea, la numerele *2* și *3* se raportează și diferitele ansambluri pentru muzica de cameră; cele mai frecvente sînt: 'duo', 'trio'; dar, și multiplii lor în ingenioase mixaje: 'quartet', 'quintet' , 'sextet', 'septuor', 'octuor', 'dixtuor'. Indeobște, muzicienii explorează posibilitățile latente ale făptuirii muzicale întru expresia cea mai potrivită intenției lor, abordînd formații care să asigure (și prin numărul interpreților) o cît mai sugestivă realizare muzicală. De exemplu, *2* este referențial pentru 'sonate', de regulă pentru cîte un instrument împreună cu pian; pentru 'cîntece' - voce împreună cu pian sau alt acompaniament; pentru 'concerto'-uri pentru solist cu ansamblu orchestral ori cu pian.

Este motivată din plin înrădăcinarea creației artistice muzicale în ipostazele *binarului* și *ternarului*. Aceasta se poate constata relativ ușor, dacă ar fi să ne oprim numai asupra numărului *3*, ce are mereu recunoașterea de simbol superior pentru cele mai importante manifestări ale spiritului. Amintim doar: 3 sînt momentele originare ale actului filosofării - uimire, îndoială, cutremurare - ce așează în tripla relaționare a omului cu sine, cu lumea, cu universul; 3 sînt momentele Spiritului Absolut - triada hegeliană; 3 e simbol pentru drumul cunoașterii, al desăvîrșirii umane pe traseul apropierii de Ființă, al înțelegerii identității parmenide-ene ("a cunoaște și a fi"), de la ignoranță (agnoia), prin opinie (doxa), la știință (epistemé) cum ne învață Platon, dar și cunoaștere a lui Dumnezeu în religia creștină ortodoxă, trecînd prin: cunoaștere catafatică sau rațională, cunoaștere apofatică sau negrăită și cunoaștere a lui Dumnezeu în împrejurările concrete ale vieții (D.Stăniloae) [cf.96]; iar, legat de acestea, 3 sînt treptele desăvîrșirii umane (în plan etic, prioritar): purificare, iluminare, îndumnezeire, considerînd și treptele nemuririi de atins prin: suferință, jertfă, mîntuire [id.].

Este acel *3*, ca expresie a supremei armonii, a frumuseții (și morale) absolute. Este *3-ul* ca semn al pozitivului, al apolinicului, al încrederii și speranței omului în bine, în triumful Binelui. Este numărul ce își găsește strălucitoare afirmare, spre exemplu în muzica de vals - adevărată explozie de lumină, de bucurie, de avînt și farmec, inepuizabilă prospețime și reverie, căci e viața în culoarea ei minunată, ca ideal, ca aspirație orientînd efortul omului de a se împlini în sens uman. În fond, e Binele - întruchipare a stării de armonie și echilibru, depășire în

Scanned with OKEN Scanner

plan superior a contradictoriului eticului fiinţial (asumat), depăşire în orizontul eticului ca ideal.

Dezvăluind aspecte de mare însemnătate pentru înţelegerea şi interpretarea muzicii, înrudirea acesteia cu numerele lămureşte doar în parte semantica deosebit de bogată a artei sunetelor. Să ne amintim de Platon, cît de aspru este (în *"Republica"*, cartea a VII-a) cu muzicienii care se limitează la aritmetică, fără a se preocupa de ceea ce e dincolo de ea; anume, fără a proba efortul către idei pînă la 'ideea suverană a binelui'.

Muzica este un fenomen extraordinar de complex, cu semnificaţii ample şi nuanţate ce se cuvin a fi surprinse pe cît posibil în integralitatea lor, cu conştiinţa însă că rămîne permanent ceva încă necuprins; acel ceva prin care muzica păstrează misterul, poate tocmai pentru că ea este - cum ar spune Schopenhauer - ideea ce preexistă realităţilor concrete şi conceptelor.

Arta muzicii este accesibilă şi concomitent problematică. Păstrînd un fond de permanentă şi adîncă umanitate, ea trezeşte şi cultivă spiritual omul, îl consolează şi îmbărbătează, îl delectează şi-i dă prilej de meditaţie, de bucurie ca şi de dureroasă nostalgie, satisfăcîndu-i nevoia de singurătate, dar şi aceea de solidarizare, de regăsire a sinelui şi a celorlalţi, a tot ceea ce este exterior lui şi cu care intră în legătură. *Muzica susţine un fond de* ***umanitate*** *în ceea ce înseamnă* ***echilibru***, ***armonie***, ***tensiune şi împăcare a contrariilor***, *în orizontul unui* ***ideal*** *moral şi artistic,* ***al Frumosului vieţii***. Cu tot chinul îndoielii, cu fiorul marilor nelinişti, al tristeţii şi angoasei, cu gravitatea, dar şi cu luminozitatea, încrederea, deschiderea de zări, cu semnalele dătătoare de speranţă ale vieţii, muzica are capacitatea de a crea, în cele din urmă, de a stîrni şi dezvolta în om sentimentul unei *bucurii spiritualizate*, într-un traiect *al plăcerii către fericire*.

Muzica - aşa cum reperele unei analize semiotice evidenţiază - poartă asupra destinului uman. Aflăm, în creaţia artistică muzicală, suferinţa impregnată de mînie şi revoltă, dar şi suavitatea şi efuziunea pasionată; prind contur idei eroice şi sentimentul naturii, aspectele de luptă şi de efort, în genere, ale omului, precum şi cele de glorie ale acestuia, manifestare a omului ca fiinţă liberă, capabilă de fericire în libertate; capătă expresie apelul la trăirea intensă a vieţii şi la întîmpinarea cu

Scanned with OKEN Scanner

liniște a sfîrșitului ei, împletirea atmosferei dramatice (cu note macabre, groteşti etc.) cu cea a destinderii (cu veselie, umor, ironie).

Muzica ***este, transmite*** *şi* ***cheamă*** *la un mod-de-a-fi* ***uman****, de noblețe şi vibrație omenească, integrînd meditație şi reacție, retragere în sine şi stabilire de relație, elan şi renunțare, seninătate şi grijă, bucurie şi durere.* Teme fundamentale, probleme profund etice ale existenței, precum: sensul vieții, atitudinea în fața morții, iubirea, credința şi posibilitatea desăvîrşirii umane, eroismul, fraternizarea universală, constatare a stării de fapt şi proiectarea cu încredere a celor mai elevate aspirații, toate acestea se (re)găsesc în muzică.

Prinde expresie, se inoculează şi se întreține - prin desfătarea senzorial-emoțional-afectivă - *o anume înțelepciune de viață.* Cel care vine în contact cu arta muzicii dobîndeşte capacitatea de a aborda şi de a înțelege viața dintr-un unghi generos, situîndu-se la înălțimea unor fundamentale imperative şi, concomitent, dorințe etice.

BIBLIOGRAFIE

1. Solomon Marcus, *Poetica matematică*, pp. 23-24.
2. Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, tome I, p. 274.
3. Arthur Schopenhauer, *Studii de estetică*, p. 137.
4. Leonard Bernstein, *Cum să înțelegem muzica*, p. 84.
5. G.W.Fr. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, p. 379.
6. Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, p. 315.
7. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, p. 440.
8. Benedetto Croce, *Estetica privită ca ştiință a expresiei şi lingvistică generală*, p. 211.
9. Algirdas Julien Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, pp. 286, 287.
10. Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, vol. *Le langage*, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

11. Leonard Bernstein, *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard.*
12. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 33.
13. Charles S.Peirce, *Semnificație și acțiune*, p. 268.
14. Thomas A.Sebeok, *'Semiotics' și termenii înrudiți*, în *Studii și cercetări lingvistice*, nr. 3, p. 225.
15. Maria Carpov, *Introducere la semiologia literaturii*, p. 71.
16. Augustin, *De dialectica*, p. 49.
17. Mircea Eliade, *L'épreuve du Labyrinthe*, p. 147.
18. *Semiotics Unfolding*, p. 78.
19. Charles Morris, *Signs, Language and Behavior*, p. 118.
20. Michel Serres, *Hermes I. La Communication.*
21. Jean Starobinski, *Textul și interpretul.*
22. Hans R. Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară.*
23. Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, p. 31.
24. Paul Ricoeur, *Metafora vie*, p. 121.
25. Alexandru Bogza, *Realismul critic.*
26. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, p. 44.
27. Maria Carpov, *Captarea sensurilor. Coordonate analitice*, p. 127.
28. Stéphane Lupasco, *Logica dinamică a contradictoriului*, p. 43.
29. *Limbaj, logică, filozofie*, p. 244.
30. Petre Botezatu, *Note de trecător. Reflecții în marginea Vieții*, p. 114.
31. Constantin Noica, *Meditații introductive asupra lui Heidegger*, în vol. M.Heidegger, *Originea operei de artă*, p. 11.
32. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *De la sémantique lexicale à la séemantique de l'enonciation*, tome I.
33. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, vol. 2 *Rapports internes et externes du langage.*
34. Olivier Clouzot, *"Enseigner autrement". Les logiques éducatives à la transparence pédagogique.*
35. Petru Ioan, *Logica, știință a educației*, în vol. *Logică și educație*, pp. 13 - 62.
36. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de métode*, p. 27.
37. Bernard Shaw, *Despre muzică și muzicieni*, p. 242.
38. Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine.*
39. Heinrich F.Plett, *Știința textului și analiza de text*, p. 125.

Scanned with OKEN Scanner

40. Walter Biemel, *Expunere și interpretare.*
41. Nicolai Hartmann, *Estetica*, p. 132.
42. Jean-Jacques Rapin, *A la découverte de la musique*, tome I, p. 3.
43. Andrei Marga, *Rațională, comunicare, argumentare*, p. 278.
44. Adam Schaff, *Introducere în semantică*, p. 371.
45. Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, tome III, p. 259.
46. Paul Bekker, *La musique. Les transformations des formes musicales depuis l' antiquité jusqu'à nos jours*, p. 74.
47. Th. Gerold, *Histoire de la musique.*
48. Im. Kant, *Critica facultății de judecare*, p. 122.
49. Mircea Nicolescu, *Sonata. Natura, originea și evoluția ei*, p. 27.
50. G.W.Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, p. 53.
51. George Bălan, *Arta de a înțelege muzica.*
52. Ilie Pârvu, *Semantica și logica științei*, p. 24.
53. F.W.J. Schelling, *Filozofia artei*, p. 209.
54. Terence Mc Laughlin, *Music & Communication*, p. 31.
55. Aristotel, *Despre suflet*, pp. 68 - 69.
56. Ștefan Niculescu, *O teorie a sintaxei muzicale*, în Revista "Muzica", nr. 3, 1973, p. 13.
57. Dimitrie Cuclin, *Musique, art, science et philosophie*, p. 4.
58. W.G.Berger, *Dimensiuni modale*, p. 8.
59. *Whose Music*, p. 284.
60. R.Francès, *La perception de la musique*, p. 91.
61. Deryck Cooke, *The Language of Music.*
62. Liviu Rusu, *Eseu despre creația artistică*, p. 165.
63. Constantin Noica, *Jurnal de idei*, p. 299.
64. Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, p. 169.
65. Vincent D' Indy, *Cours de Composition musicale.*
66. Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală.*
67. Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, pp. 426 - 427.
68. Mircea Nicolescu, *Händel*, p. 314.
69. Platon, *Opere*, vol. VII, p. 30.
70. Lucian Blaga; *Trilogia culturii*, p. 79.
71. Et.Souriau, *200.000 Situations dramatiques.*
72. Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. 4, p. 352.
73. Jean-Jacques Rapin, *A la découverte de la musique*, tome II, p. 8.
74. Petre Botezatu, *Semiotică și negație*, p. 11.
75. W.G.Berger, *Teoria generală a sonatei*, p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

76. Constantin Noica, *Devenirea întru ființă*, p. 16.
77. George Sbârcea, *Johann Strauss și imperiul sferic al valsului*, p. 34.
78. Arthur Schopenhauer, *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*, p. 17.
79. George Sbârcea, *Cînd Dunărea era albastră*, p. 236.
80. J.-Claude Piguet, *Ernest Ansermet et les fondements de la musique.*
81. Plutarh, *Despre muzică*, pp. 435 - 436.
82. Aristotel, *Politica*, p. 203.
83. George Pascu, *Consultații*, p. 6.
84. Pierre Barbaud, *La musique, discipline scientifique*, p. 137.
85. W.G.Berger, *Muzica simfonică modernă-contemporană. Ghid*, vol. IV, p. 54.
86. Alejo Carpentier, *Întîlniri cu muzica*, p. 185.
87. *Filozoful Rege ?*, p. 33.
88. Berthon-Chincholle, *La musique à travers les âges.*
89. Marian Ciucă, *Lămuriri preliminare la "Theaitetos"*, în Platon, *Opere*, vol. VI, p. 167.
90. Matila C. Ghyka, *Estetica și teoria artei*, p. 107.
91. Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filozofilor*, Cartea a VIII-a, cap. I.
92. André Fauconnet, *L' Esthétique de Schopenhauer*, pp. 351 - 352.
93. Charles Lalo, *Esquisse d' une Esthétique Musicale scientifique*, p. 312.
94. Edmond Buchet, *Connaissance de la musique*, p. 34.
95. Marin Marian, *Chipul geniului. Eseu despre creativitatea exemplară*. p. 128.
96. Dumitru Stăniloae, *Trăirea lui Dumnezeu în ortodoxie.*

Scanned with OKEN Scanner

CREAȚIA ARTISTICĂ MUZICALĂ ȘI VALORILE MORALE

1. Propunere de concept: meloeticul

În contextul asumat, propunem un concept generic: **meloeticul**. Întru argumentarea acestuia, se desfășoară în continuare demersul nostru.

Meloeticul e expresie a încercării de a conceptualiza ceva cu totul remarcabil, esențial pentru om; totodată, ceva dificil de lămurit datorită conținutului afectiv-emoțional pe care-l presupune.

Meloeticul desemnează un ansamblu complex și armonios, în care componentele - de la cuvintele grecești 'melos' / μελος = melodie, cîntec; prin extensie, muzică; și 'ethos', 'etiké' / ηθος , ηθικη = caracter / morală, moralitate, etică; în înțeles larg, ceea ce ține de morală, aici, interesînd ansamblul valorilor morale - coexistă într-o unitate structurală și funcțională, ce le potențează valențele prin recunoașterea identității fiecăreia în parte, precum și în ce privește relația dintre ele pe de o parte, dintre ele și întreg pe de altă parte. **Meloeticul** este un concept integrator, unitate ideală, inter-relație complexă și intimă 'melos-ethos'.

Gîndirea muzicală - întruchipată în creația artistică muzicală - e una aparținătoare, purtătoare și generatoare de ethos. În chiar misterul ce învăluie muzica, aflăm semnul celei mai autentice așezări în universul etic - cu complexitatea și dificultățile conținute; în fapt, ale vieții însăși -, căci muzica vine din chiar "viața pe care o exprimă cu o pătrundere profundă și sub forma cea mai generală. Ea iese dintr-un instinct universal și funciar al umanității" (Jules Combarieu) [1]. Misterul e dat și de trecerea, prin muzică, în ne-cunoscut, începînd cu aspectele propriei noastre ființe, cu trăirea a ceva nemaiîncercat, cu conștiința a ceva nou ce înseamnă și risc, dar și transpunere în stare de bucurie, de simpatie cu tot ce ne înconjoară, de comuniune, fapt care permite un spor de înțelegere, de judecată și voință.

Scanned with OKEN Scanner

Meloeticul este un concept complex și dinamic, de solidaritate, ce nu ignoră și nici nu distruge, ci implică păstrînd elementele alcătuitoare în identitatea lor, într-o coexistență contradictorie relativă: 'muzica' și 'valorile morale' în interferența lor intimă, de esență și de manifestare.

Conceptul **meloeticului** preia partea de libertate și de determinare a componentelor; 'ceea ce place' , dar și 'ceea ce trebuie' caracterizează domeniile muzicii și eticului. Muzica cuprinde și dă expresie conținutului eticului - situare la mijloc între ceea ce este dezirabil și ceea ce este necesar; muzica adună ceea-ce-este / realul, precum și ceea-ce-e-de-dorit și ceea-ce-trebuie să fie / idealul ca aspirație și ca imperativ, totul ca un ceva ce-se-face perpetuu / procesul, acțiunea propriu-zisă de realizare. **Meloeticul** acoperă un univers - folosind un cuvînt ales de Peirce - "melonizat": "pe punctul de a fi, de a se face" [2]; ființarea lui este în funcție de fluxul muzical, ce se face; respectiv, punere în act a unei partituri muzicale. De unde, dificultatea sporită în cercetare și nevoia de metodă; alegerea noastră - deja prezentată - fiind: semiotica.

Eticul trăiește în muzică. Raportîndu-ne la arta sunetelor, conștientizăm faptul că ființă și neființă se întrepătrund, aflîndu-se într-un perpetuu schimb de mesaje; că există o logică a Unului, a întregului în care pozitiv și negativ, 'bine' și 'rău' sînt date necesare, își au rosturile într-o ordine ce se împlinește tocmai prin acțiunea lor.

Asumînd dualul și lupta, muzica este semn al reușitei în direcția voinței de desăvîrșire, de eliberare din negativ și triumf al pozitivului; caracterul muzicii fiind - am spune, în termenii lui Blaga - unul "cosmotic", iar nu "haotic" [3]. În muzică aflăm tulburarea, durerea, zbuciumul, 'rău' -l, dar nu în potența de destrămare, de distrugere, ci în aceea care consolidează ființa întru ființă. Prin creațiile de gen, muzica înseamnă, în principal, bucurie, împlinire, calmul cucerit - e drept, cu prețul neliniștii și al încordării voinței -; înseamnă înfrîngerea zbuciumului, depășirea dilemelor. Ceea ce persistă în și prin muzică e culminația inspiratoare de încredere și de perpetuă tentativă întru desăvîrșire, lumina care învinge în cele din urmă întunericul. În muzică aflăm principiul și ordinea de viață, cu polarizarea în necontenită luptă; muzica este și conflictul, tensiunea polarizată,

Scanned with OKEN Scanner

dar, mai cu seamă, este extraordinara putere de împăcare, de echilibrare, de armonizare.

Conținînd ispitirea contradictoriului (imanent eticului ce se exprimă în muzică), se face loc - sub genericul **meloeticului** - depășirii acestui contradictoriu; e aportul deosebit al muzicii, în acest punct. Prin dubla ei natură (esență și fenomen), muzica reușește împăcarea contrariilor prin actul țîșnirii în fenomenalitate din chiar miezul în care trăiește tensiunea lor. În conceptul propus, în **meloetic**, se realizează depășirea dualității esență-fenomen, imanență-transcendență, obiectivitate-subiectivitate, potențialitate-actualitate.

Meloeticul este categorie abstractă, este "nemijlocirea unității ființei-pentru-sine și a ființei-în-sine" (Hegel) [4]. E un concept-mărturie personală și în același timp general-umană.

Desăvîrșire și nedesăvîrșire - întrucît muzica stă sub semnul a ceea ce e în curs de a se realiza - se reunesc în conceptul **meloeticului**, care apare ca un al 3-lea, amestec și echilibrare a 2 entități: muzică și etic. Fiecare din componentele conceptului este, la rîndu-i, unitate în tensiune, dată fiind polaritatea necesar-ontologică și a muzicii, și a eticului. În creația muzicală, aflăm permanent confruntarea (tematică, dinamică, de mișcare etc.), evidentă în formele clasice ale 'sonatei' , 'concertului' , 'simfoniei' ; în esență, confruntarea celor două valori-principii 'bine' și 'rău' , ce caracterizează întreaga gîndire filosofică morală.

Înțelegerea **meloeticului** presupune reevaluarea sensului muzicii și al eticului, ceea ce antrenează omul în totalitatea facultăților sale spirituale și atitudinale prin receptivitatea senzorială și emoțional-reflexivă: intuiție și imaginație, gîndire prin distincții, ca și prin sinteze; omul, avînd exercițiul auditiei muzicale ce înseamnă știința de a auzi, a asculta, a face legături, a înțelege și interpreta, totodată de a reacționa, de a-și modela comportamentul în baza unor valori, idei și convingeri de viață.

Sensul etic al muzicii este, dar, și unul explicit, prin aceea că muzica e expresie a unei concepții a omului (compozitor, artist-interpret, auditor), a poziției acestuia față de marile probleme ființiale, funcție de structura sufletească și de condiția culturală, de apartenența la un spațiu și la o comunitate, la o etapă de timp istoric avînd proprii anumite valori, norme, principii etice.

Scanned with OKEN Scanner

Arta sunetelor e expresie a omului în lumea valorilor, în fața temelor grave: viață și moarte, creație, iubire, Adevăr, Bine, Frumos, libertate, fericire - care se constituie în chiar motive pentru compoziția muzicală. Mișcare și fluctuații, zbucium și luptă, întrebări și căutare, contraste pînă la contrariere și revoltă, posibile rezolvări reprezintă doar ceva din ceea ce muzica poate exprima, închipuind (și haosul, dar), mai presus de toate, cursul spre o idee conducătoare care, întotdeauna aduce, cel puțin în finalul unei creații muzicale, împăcarea, echilibrul, ordinea, armonia. Adevărata muzică este tensiune, dar tensiune întru logos. De aceea și orientarea noastră este întru Muzică, prin puterea ei ziditoare, ca *'muzică de artă', într-o filosofie a mesajului pozitiv.*

Conceptul **meloeticului** ne apare ca realizare a unui mod specific de ființare-comunicare; respectiv, comunicare artistică, transmitere și primire - într-un complex act creator subiectiv-obiectiv, din partea subiecților antrenați și care au în comun opera muzicală - a unui ansamblu de valori spirituale cu încărcătură etică în plan afectiv, emoțional-imaginativ, reflexiv, volitiv; de asemenea, de reacție și de atitudine, iar nu în ultimul rînd, de comportament.

Pentru subiectul care vine în contact cu ea, creația muzicală se prezintă în strînsă legătură cu un sistem complex și organic de valori morale ce-i sînt referință și conținut, asupra cărora trezește, la care cheamă și prin care ea modelează. Conceptul propus de noi se impune prin însăși finalitatea actului componistic muzical: acel acord firesc, natural cu omenescul, fără prefăcătorie.

Conceptul **meloeticului** păstrează ceva din sensurile profunde ale aflării noastre într-o anumită ordine ființială; e drept, mult inefabilă, aparent nestatornică, temporală, dar care ne atinge fundamental și cu ușurință sufletul, care stîrnește emoții și impresii ce ne marchează în structura cea mai profundă, iscînd meditația cea mai gravă asupra existenței. Chiar în felul în care muzica atinge ființa noastră, identificăm ceva din forța ei morală: muzica sugerează și nu impune; ea atrage, avînd mai eficiente șanse de a ne îndruma spre valorile morale ale vieții și, în consecință, spre a convinge întru realizarea idealului moral. Construcție teoretică, **meloeticul** apare ca dimensiune ființială în armonie cu Ființa.

Scanned with OKEN Scanner

Meloeticul acoperă un conținut ființial prin care se exprimă omul, ca subiect creator - firește, în grad diferențiat, în fiecare din înfățișările în care el, omul se află în dialog cu arta sunetelor: autor, executant, auditor -; recunoaștem subiectul creator care activează - în procesul propriu-zis al creării, dar și al re-creării (prin interpretare), ca și în produsul final (creația artistic-muzicală / opera) - un întreg univers axiologic, în mare măsură teoretizat de știința și filosofia moralei, univers al valorilor, principiilor și idealurilor etice. **Meloeticul** se argumentează prin înrădăcinarea creației artistice muzicale în fondul de valori etice comun, general al umanității, totodată în cel particular, propriu diverselor culturi naționale, ca și în specificul singular al unui muzician sau chiar al unei opere, în virtutea descifrării a ceea ce Lucian Blaga numește "potențe stilistice" și imperative-modelatoare ce se repercutează în domeniul artei apelînd la principiu universal, tipic și individual - în ultimă instanță: năzuințe formative ale eticului [cf.3:170-171].

Concepem muzica drept "realitatea ființînd-în-fapt a spiritului întreg" [4:384] într-o manieră specială. De altfel, în domeniul artei situîndu-ne, potrivit lui Hegel, pe acest plan (ca și al religiei și al filosofiei), e spiritul în cea de-a treia formă a revelării sale, spiritul ajuns "la unitatea absolută a ființei-sale-în-sine și a ființei-sale-pentru-sine" [5]. Prin diversele creații muzicale - individualitatea determinată, particularizare a esenței ce se exteriorizează -, avem posibilitatea conștientizării a ceea ce e temei, universal, absolut. Lucrările muzicale sînt participări la esență, la Ființă - unitate indisolubilă, compus al formei și al materiei, permanentă "trecere de la putință la act, respectiv actualizare a materiei într-o oarecare formă" (Aristotel) [6]. Și totul se înfățișează în mișcarea întregului după silogismul hegelian, adică "mișcarea universalității prin determinare către singularitate, ca și mișcarea inversă de la singularitate, prin singularitatea ca depășită, către universal" [4:446]. 'Putință' și 'act', muzica e întregire în Ființă, cu neliniștea absolutului datorată tendinței contrariilor de a se chema reciproc. Muzica implică un activism interior, de ordin etic - un activism de intensitate și contradicție.

Din perspectiva unității 'muzică-etic', într-o fenomenologie a muzicii - "pornind de la Ființă și totodată vizînd-o" (Heidegger) [7] - este satisfăcută "chemarea exigentă" pentru

Scanned with OKEN Scanner

efortul "care are în vedere omul", "readucerea omului în esența lui" [7:326]. Subliniem *conținutul de umanitate* al artei muzicii, în genere. În conceptul **meloeticului** stăruie ceea ce dă viabilitate muzicii, autenticitate sub semnul eticului, acel ceva profund și superior omenesc, în temeiul căruia muzica reușește a determina (și a provoca) o meditație asupra esenței omului: elevație și măsură, noblețe și înnobilare; în fapt, o abordare a umanului, a "omenescului omului" [id.], în cadrele "umanismului" - în accepțiunea heidegger-iană: "prin umanism se înțelege în general strădania ca omul să devină liber pentru omenescul lui și să-și afle în acesta demnitatea" [7:327].

În efortul de a afla dimensiunea eticului în ceea ce muzica este în chip originar, fundamental, exegeza implică esență și fenomen, transcendental și transcendent. Muzica înlesnește căutarea și surprinderea esenței, a primordialului în adîncimea mereu surprinzătoare, datorită excepționalei ei bogății interioare, în posibilitățile conținute, ca și cucerire a acestora. Arta muzicii este elocventă pentru observația lui Michel Serres, cum că: "Transcendentalul se prezintă ca lumea noastră: cel mai abstract, în același timp ca imediat" [8]. În relație cu muzica, omul se deschide în afară și se lasă pătruns de exterior. Se petrece o progresivă umanizare a existenței și o sublimare a acesteia în idealitatea (caracteristică a) artei, cu care ne găsim "la mijloc, între existența concretă, obiectivă și nevoiașă, și reprezentarea pur interioară" (Hegel) [9]. Exegeza cere imediatul simțurilor ca și depărtarea de ele pentru a face loc contemplației; ceea ce se contemplă e "abstracția aparenței ideale" [id.]. În pașii contemplației pure și ai interiorizării profunde, travaliul este unul al ieșirii din interioritate în realitatea externă și al întoarcerii înapoi în sine - asimilare și idealizare a exteriorului -; e, propriu-zis, travaliul cunoașterii. "Lucrul nu trebuie cunoscut numai în ceea ce privește nemijlocirea ființei și determinația, ci trebuie cunoscut și ca esență, adică ca interior, ca fiind Sinele", remarcă Hegel [4:447]. Sensibilitate și gîndire conlucrează în strădania de a revela sensul profund al conceptului propus de noi.

Încercarea de față este expresia apropierii de muzică și a înțelegerii acesteia pe cît posibil cu referință la 'etic' - centru gravitațional al spiritului și acțiunii umane. Intenția fiind întru înțelegerea în articulațiile și funcționalitatea **meloeticului**. Ca atare, încercăm conturarea unor judecăți într-o analiză

Scanned with OKEN Scanner

sistematizatoare şi dinamică (aşa cum 'muzica' şi 'eticul' necesită). Demersul nostru este concomitent analitic şi sintetic, de descompunere în elemente şi de inserare în ansamblul unitar, operînd cu conceptul **meloeticului**. Acesta chiar implică explicarea întregului prin părţi ('melos' şi 'ethos'), şi a părţilor prin întreg ('meloetic'). În fapt, dezvoltăm o încercare de cunoaştere perceptiv-intelectuală, prin reprezentarea artistic-muzicală, cu scopul înţelegerii nuanţate prin fiecare din elementele antrenate, ca şi prin unitatea acestora.

Din experienţa muzicală pleacă totul; din cuprinderea sunetelor în plan fizic, dincolo de care descoperim valoarea estetică (imaginea muzicală percepută), iar în stratul cel mai profund: valoarea etică a muzicii, respectiv autentica ei înţelegere. E necesar, aşadar, un demers integral asupra experienţei artistic-muzicale, prin corelaţiile logico-afective (sau ale unei "logici afective", pe linia lui La Rochefoucauld şi Pascal).

Muzica reprezintă o exemplară modalitate de expunere a gîndurilor pătrunse de cele mai variate sentimente. "Gîndirea muzicală e forma foarte diferenţiată a activităţii noastre intelectuale; dar, evidenţiindu-i universalitatea, istoria ne permite să o legăm de un instinct primordial şi permanent al umanităţii, ca foarte apt dialecticii conceptelor, doar că a avut mereu nevoie să trăiască prin sentimente, prin credinţă, prin imaginaţie" [1:334].

Judecata de valoare asupra muzicii operează cu două categorii de elemente, îmbinînd obiectiv şi subiectiv, exterior - interior; "retragerea în subiectivitate atît cît priveşte interiorul, cît şi exteriorizarea, o îndeplineşte a doua artă romantică: muzica" - observă, cu dreptate, Hegel [9:285-286]. Sînt două categorii de elemente: "Unul reprezentativ, constant, invariabil /.../ asemănător conceptelor pur intelectuale. Altul, emoţional, variabil, instabil, cu caracter dinamic" (Th.Ribot) [10], care pot fi identificate într-o "logică a sentimentelor" raportabilă la arta muzicii.

Uniunea intelect-afecte constituie modalitatea 'eticului' şi a 'muzicii' - dimensiuni ale spiritului în mişcarea acestuia de "flux şi reflux" (Ernst Cassirer) [11], cu travaliul perpetuu sensibil-intelectual. "Căci expresia intelectuală nu ar şti să se dezvolte în expresia sensibilă şi să pornească de la ea dacă nu ar fi deja conţinută originar în aceasta" [11:293-294].

Scanned with OKEN Scanner

Unitate a emoției (prioritar, artistic-muzicale) și a sentimentului (inclusiv, moral), **meloeticul** înseamnă o complexă atitudine intelectuală, arta muzicii favorizînd chiar revelația intelectuală. Se activează un soi de "empirism rațional" - cum și-a caracterizat Frédéric Rauh filosofia morală. Experiența muzicală poate fi concepută, în termenii autorului citat, ca formă a "experienței morale" [cf.12].

Analiza **meloeticului** necesită (presupunînd, în fapt) o sensibilitate deosebită, marcată de impresia prin emoția puternică, larg comunicativă, în care stăruie un crez sufletesc; totodată, o sensibilitate disciplinată de inteligență, aceasta din urmă, la rîndu-i, modelată de sensibilitate. Căci, componenta 'muzică' , în mod pregnant, are și tăria de a învăța a simți cu scopul de a gîndi. Ca artă, muzica este "prin excelență, activitate conceptuală. Dar este vorba de concept ca loc al contradicției tot mai acute a extensiunii și comprehensiunii antagoniste, a necesității și întîmplării, a universalului și particularului" (St.Lupasco) [13]; aflat la încrucișarea generalului cu particularul, artisticul "este cu siguranță un eveniment conceptual" [id.]. Astfel, se impune **meloeticul**, care poartă definitoriu pecetea muzicii în calitatea ei "de cuprinzătoare, prin excelență, fără limite a tuturor funcțiilor contingente creativității spiritului uman, particularul care reproduce perfect generalul" (Marin Marian) [14].

Meloeticul este conceptul ce unește nelimitatul și limita, libertatea muzicii de a determina și a da expresie unor trăiri și reacții rezonante etic. Obiectivare a spiritului în ceea ce are profund și cucerire a subiectivității, **meloeticul** e concept pentru o metafizică deschisă, ce se mișcă în zone inaccesibile doar rațiunii, în zone ale unei gîndiri subiective - gîndire marcată de întregul senzorial-afectiv.

Conceptul nostru păstrează partea de mister ce nu poate fi total risipit din discursul non-noțional (dar, cel mai adînc grăitor) al muzicii: concret inefabil, subiectiv și obiectiv, în veșnică mișcare, prefacere, parte și întreg, general și specific, în care se revelează spiritul uman. În această ordine de idei, optăm pentru poziția lui Stéphane Lupasco referitoare la 'concept' , privit nu doar în sfera unei abstracții, ținînd numai de activitatea rațiunii, ci - cum ne spune autorul *"Logicii dinamice a contradictoriului"* -: "conceptul este materialul esențial al <<sufletului>>. /.../ Tot ce

Scanned with OKEN Scanner

au achiziționat imaginea și memoria prin percepție și motricitate acțională se vede parcă desprins de ele și concentrat în conținutul conceptului. El este esența, s-ar putea spune chiar chintesența psihicului, psihicul la cel mai înalt nivel al existenței sale energetice" [13:310].

Meloeticul presupune dorință și pasiune - respectiv, pasiunea datorită căreia se înfăptuiește ceea ce e măreț, pasiunea ca operator de forță pentru expresivitatea limbajului muzical - în legătură cu facultățile de judecată și de voință ale omului. **Meloeticul** înseamnă împletire de intenție morală și judecată estetică, de viață spirituală și acțiune cu deschidere permanent întru ideal. Valorile filosofico-etice trăiesc în muzică, adîncind - credem, în cel mai înalt grad cu putință - aspectele spontane, libere, creatoare, plural semnificante. Prin muzică, trăiesc valori ce pecetluiesc sensibilitatea omului, valori ce determină și cultivă în el dorința spre ceva, ca și respectul pentru ceea ce e dorit, ca ceva care merită o atare atitudine. Real și ireal, deopotrivă, muzica este arta cu cea mai mare putere de idealizare, de așezare în orizontul idealului - idealul, ca exprimînd "nemijlocita împăcare afirmativă a spiritului" (Hegel) [9:542]. **Meloeticul** dă seama de angajarea întregii ființe a omului în complexitatea frămîntărilor sale, a întrebărilor, iscodirilor, anticipărilor, justificărilor. Expresia muzicală - principiu al creației artistice - este cadrul în care se conturează, în chip specific, cele mai diverse și mai intime stări de conștiință.

Cu conceptul **meloeticului**, intenția noastră este de a reliefa dimensiunea / determinările eticului în ceea ce muzica este în chip originar, esențial, în acord cu zisa lui Heidegger cum că "origine înseamnă acel ceva prin care și de la care pornind, un lucru este ceea ce este și este așa cum este. Numim ceea ce este ceva, în felul în care este, esență a sa" [7:31]. Într-o hermeneutică fenomenologică, vom fi deslușind **meloeticul** în propria sa existență, unitate, finalitate și valoare. Ceea ce înseamnă, în fapt, obținerea unei viziuni valabile asupra muzicii prin considerarea atributelor ei esențiale și profunde, a conținutului de valoare și acțiunii pe care o exercită, a ansamblului efectelor pe care ea le are; deci, prin raportare la semnificațiile fundamentale ce se cer decriptate în perspectiva fundamentului ei etic.

Scanned with OKEN Scanner

Încercăm, aşadar, a susţine şi a argumenta conceptul **meloeticului** prin *trăsăturile* şi *funcţionalitatea* muzicii, prin *caracterul* şi *acţiunea* acestei arte.

Muzica este *o artă temporală*. Temporalitatea e chiar viaţa muzicii, ca "modul de existenţă unitară al unei existenţe ce e perpetuu la distanţă de sine pentru sine" (J.P.Sartre) [15]. Timpul muzical înseamnă însăşi mişcare şi trăire a muzicii; e un timp cu virtuţile de a se concentra şi dilata; e temporalitate care "se temporalizează", "viitor-care-merge-către-trecut-venind-în-prezent" (Heidegger) [16].

O altă trăsătură fundamentală a muzicii, pe care o subliniem, este *universalitatea*. Recunoaşterea, ca valoare, a operelor de gen ţine de chiar confirmarea acestora în receptarea lor universală (dincolo de loc, de timp, de particularităţi psiho-culturale), ca şi în trăinicia pe care ele o demonstrează. *Vocaţia de universalitate* a muzicii înseamnă capacitate de comunicare - cu adevărat, una uluitoare, comparativ cu orice tip de limbaj. Muzica se adresează tuturor oamenilor, putînd fi înţeleasă de către toţi cei care o receptează. Prin muzică, oamenii aparţinînd unor zone geografice, unor culturi şi psihologii diferite, comunică. Necesitînd (iniţial, doar) organul auzului, muzica poate ajunge la oricine, indiferent de dotarea intelectuală şi de formaţia culturală a insului respectiv, de la cel mai umil pînă la cel mai bogat înzestrat, de la ignorant pînă la omul de vastă cultură. Limbajul cel mai abstract, muzica este, totodată, limbajul cu cea mai mare putere de universalitate. Trăsătura aceasta este susţinută şi de faptul că muzica se impune ca un limbaj de continuitate în timp; dincolo de deosebirile individuale în interpretare, omul de azi ascultă creaţii muzicale din secole trecute, dobîndind un anumit fel de cunoaştere despre acestea, avînd permanent legătură cu ceea ce a fost.

Caracterul de universalitate al muzicii înseamnă capacitatea acestei arte de a uni (iar nu de a separa), de a pune în relaţie oamenii între ei. Relevantă profund etic, ***comunicarea muzicală înseamnă comuniune***. "Muzica ţese transcendentalul comunicărilor. /.../ acoperă din universalitate haosul care o precede. /.../ Varietatea sau întinderea muzicală curge sau glisează între lume şi noi, între noi, în noi", remarcă Michel Serres [8:130, 131, 135].

Scanned with OKEN Scanner

Datorită influenței uriașe pe care o exercită asupra sufletului, mai mult decît orice opinie, credință, teorie, cîntecul poate marca orice fel de om în dimensiunea etică a personalității sale, în sensul umanizării sale. Prin creația artistic-muzicală - ce înseamnă complexitatea deosebită a ansamblului elementelor și structurilor obiective ale limbajului muzical, cu transformările perpetue (previzibile, unele; dar, mai ales neașteptate) -, aflăm căutarea omului în propria sa individualitate, recunoaștere a acesteia; totodată, dîndu-i formă, are loc o depășire a realității strict individuale și contopirea cu restul, atingere a unității. Muzica e cea mai personală și, în același timp, cea mai socială artă. Cea mai abstractă dintre arte, muzica le esențializează sub raportul ființării ca cea mai intimă vieții, trăirii complexe, prin resursele ei inepuizabile de expresivitate și de atingere a interiorității subiective. Prin muzică, în ciuda oricărei diferențieri, se pot stabili legăturile cele mai puternice. Muzica e spațiu de legătură, de ieșire din limitarea (tragică a) eu-lui, și de contopire cu altul. Mai mult decît orice artă, muzica ctitorește relația, e făptuire pentru și ființează numai prin altul. Prin ea, se petrece o imensă fraternitate (spirituală) între oameni. *Muzica e semn al conștiinței solidarității destinului individual cu destinul întregii lumi; e semn al conștiinței* ***unității*** *- dincolo de diversitatea existenței fragmentate -* ***om-cosmos***.

În identitate dialectică cu viața omului - în cele mai rafinate nuanțe -, muzica e semn al efortului uman de asimilare și transformare a realității, e rostire particulară a ei; iar aceasta, prin permanenta raportare la ceea ce este valoare.

Argumente întru conceptul **meloeticului** găsim în acțiunea propriu-zisă a muzicii. Funcțiile artei sunetelor așează în nivelul referențial etic. Ele sînt, în principal, acelea reliefate pentru artă, în genere, de către vechii greci, anume: 'poiesis' , 'mimesis' , 'katharsis' . Fiecare, în parte, precum și în unitatea lor, reprezintă temei semnificativ pentru uman: expresie (nu copie) a acestuia în ceea ce are esențial. *Sînt funcții ce sporesc umanul, îl înalță; prin 'creația' -'imitație' -și-'purificare' , se asigură o continuă înnobilare a omului.*

Nu e lipsit de importanță faptul că, legat de teoria 'artă-imitație' , Aristotel susține ideea conform căreia poezia și muzica realizează cel mai profund reproducerea imitativă a 'caracterului' / 'ethos' -ului. Despre 'arta-mimesis' ,

Scanned with OKEN Scanner

apreciem împreună cu Stagiritul: imitația "trebuie să redea neaparat lucrurile într-unul din aceste trei chipuri: fie cum au fost sau sînt, fie cum se spune sau par a fi, fie cum ar trebui să fie" (*"Poetica"*) [17]; prin ultimul chip, amintindu-ne funcția artei (și 'mimesis') de a aduce idealul, ca model către care se aspiră.

'Arta-poiesis' își are strălucită expresie prin muzică; "din ce-i creație, numai muzica și versurile au primit numele generic de poesie" - se arată în *"Banchetul"* lui Platon. Edificatoare, aici, sînt și notele unui gînditor contemporan, Paul Ricoeur, care leagă 'mimesis' -ul cu 'poiesis' -ul. Scrie acesta: "Tensiunea proprie mimesis-ului este dublă: pe de o parte, imitația este totodată un tablou al umanului și o compoziție originală, pe de altă parte, ea constă într-o restituire și o deplasare către înălțimi. /.../ Mimesis-ul este poiesis, și viceversa" [18].

La rîndu-i, 'arta-katharsis' orientează către puterea purificatoare a muzicii. "Purificarea pasiunilor, instruirea și perfecționarea morală" în care Hegel recunoaște scopul esențial al artei [9:55] constituie și scopul esențial al muzicii. Arta muzicii contribuie hotărîtor la desăvîrșirea sufletului, la sănătatea psiho-morală, la echilibrul și armonia acestuia.

Fundamentarea etică a muzicii ni se dezvăluie în capacitatea fără egal a acestei arte - inclusiv atunci cînd dă expresie cu prioritate suferinței, tenebrelor, agoniei etc. - de a evidenția în cele din urmă valorile afirmative, ale încrederii și stabilității, ale seninătății și bucuriei. Identificăm, astfel, însăși semnificația Frumosului muzicii care "se manifestă împuternicit cu valențe morale de ordin superior" (Petre Botezatu) [19]. Eticul ni se dezvăluie în scopul și în rezultatele muzicii, ca mișcare / proces care, incluzînd, deopotrivă existențial, și negativul, conține în chip definitoriu *pozitivul*.

Muzica este, prin natura și acțiunea ei, cadru de îngrijire și de înnobilare a sufletului omului - normă transmisă peste veacuri prin noțiunea de Virtute: lucrul cel mai de preț, punere în relație a valorilor de 'bine' , 'dreptate' , 'înțelepciune' , 'știință' , 'cumpătare' , 'folositor' , de 'ordine' , de 'lege' .

Compunere, practicare, ascultare a muzicii - în fiecare din aceste situații se argumentează **meloeticul**; în fiecare din acestea stă o pîrghie morală a existenței: întîlnire cu valorile și încredere în aceste valori eterne, asigurare a echilibrului în chiar

Scanned with OKEN Scanner

condițiile cele mai zbuciumate, de criză existențială; nu mai puțin, disciplinare a spiritului care cunoaște maxima libertate. Prin muzică se manifestă din plin omul - ființă ce contrariază cu slăbiciunea și noblețea, cu năravurile și îndreptările sale, cu supunerea față de determinațiile destinului și totuși liberă. Ceea ce interesează este sporul etic prin creația muzicală, respectiv așezarea în valoare, în deschiderile Binelui, Frumosului, Adevărului. Muzicianul compozitor este acela care se ridică la demnitatea condiției ființiale veritabile *a creatorului*, cu însemnele întru ceea *ce poate și trebuie să fie din punct de vedere* ***uman***. Prin intermediul operei sale, el acționează asupra celorlalți doi actori împreună cu care activează comunicarea muzicală: muzicianul-interpret și ascultătorul; într-un anume fel, impunîndu-le implicarea în cîmpul valoric al creației. Astfel, executantul, ca și auditorul - venind cu întregul personalității proprii - devin și ei subiecți creatori; mai exact, re-creatori ai operei muzicale, co-participanți la împlinirea, la desăvîrșirea ei; probînd (și dobîndind) și ei, în relația nemijlocită cu creația artistic-muzicală, o demnitate superioară.

Ea însăși valoare, muzica este un univers ce îmbrățișează valorile culturii umane. Muzica este activare a valorilor, concretizare și realizare a valorilor-principii și valorilor-ideal; e trăire a Adevărului, Binelui, Frumosului.

Muzica nu e aparență doar frumoasă, ci e frumusețe ce se constituie în profunzime, în temeiul etic asumînd contrariile, dar făcînd să triumfe echilibrul.

Întîlnire armonică a pasiunii și rațiunii, **meloeticul** îl concepem ca afirmare a măsurii necesare, ca rezolvare a conflictului conținut de domeniul eticului pe care muzica îl străbate și îl dezvăluie în cea mai generoasă gamă a expresiei artistice, între grație și duritate. De la 'celulele muzicale' (unitățile minime formatoare de sens), pînă la lucrările / operele muzicale (în întregul lor), expresia muzicală poate fi: idilică, duioasă, dar și sfîșietoare; patetică și sublimă; fascinantă și impunătoare în atingerea neliniștii, groazei, disperării, a agitației dramatice, a revoltei, ca și a seninătății, calmului, liniștii; a îndoielii și incertitudinii, ca și a încrederii și speranței. Conceptul **meloeticului** aduce contrariile: 'bine' și 'rău' . Răul, ca element motrice, e o necesitate pentru ca Binele să se nască; este 'rău' -l prin care, cunoscîndu-l, "oamenii se corectează

Scanned with OKEN Scanner

uneori mai bine" - cum scrie Pascal, care îndeamnă: "și este bine să ne obișnuim a profita de rău" ("*Cugetări*") [20], tocmai în vederea 'bine' -lui. Ceea ce se cuvine să subliniem este faptul că, prin creația muzicală funcționează, se afirmă, ca principiu formator-edificator, *echilibrul estetic și moral:* după tensiune, pacea mult așteptată; după întuneric, lumina; după 'rău' , 'bine' -le. Mai mult: dînd expresie 'pozitivului' și 'negativului' în dinamica lor, muzica are capacitatea de a intensifica 'pozitivul' , de a-l pune în lumină, ca înfruchipare a Frumosului și Binelui prin creație; în ultimă instanță, asumînd contrariile, face să se manifeste și să dăinuie armonia. Potrivit observației lui Dostoievski, "nevoia de frumos se dezvoltă cel mai mult atunci cînd omul se află în divergență cu realitatea, în dezacord, în luptă, adică atunci cînd trăiește cel mai intens, fiindcă omul trăiește extrem de intens tocmai atunci cînd caută și vrea să obțină ceva; așadar, atunci în el se manifestă cea mai firească dorință de armonie, de liniște, iar în frumos există și armonie și liniște" [21].

Dualul - specific eticului - capătă expresie sugestivă în muzică, în unitatea de conținut și formă. **Meloeticul** chiar, în ipostaza de concept, se prezintă "ca unitate logică determinată a unei forme" (Cassirer) [11:29]. Instrumentarul semiotic, prin instanțele de discurs sintactică și semantico-pragmatică, facilitează identificarea tipurilor de contraste ce se conturează în muzică. Spre exemplu: un contrast tematic, așa cum aflăm în organizarea clasică *A - B - A* (temă principală - temă secundară); un contrast de mișcare, în genere prin alternanța părților unei lucrări, ca tempo: repede (de la Allegro la Presto, Vivace, Vif) și așezat (Moderato, Andante, Lento, Largo), conducînd în fapt la ceea ce devine contrast de caracter, de atmosferă; acesta se obține și prin felul de prelucrare ritmică, melodică, polifonico-armonică, dinamică, timbrală, agogică. Orice piesă muzicală poate fi o exemplificare pentru contrastul de caracter realizat la nivelul întregului și al fiecărei părți, al pasajelor ori chiar al motivelor de bază. Îndeobște, descoperim opoziția liric, evocator, contemplativ, stare de reverie, liniște pe de o parte, și avînt, izbucnire, tumult, dramatism, violență pe de altă parte.

Univers concret sonor, prin fiecare compoziție, muzica determină la a intui și înțelege mai bine dualul: fenomenul în

Scanned with OKEN Scanner

perpetuă transformare și ideea ascunsă, în eternul ei imuabil. Dualul, dar și împăcarea într-un al 3-lea termen capătă relief, în muzică, și prin măsură - în principal, cum deja am arătat, reductibilă la tipurile binar și ternar. Avem, astfel, manifestarea a însăși ființei; scrie Constantin Noica: "Ea își anunță apariția prin numărul doi, cu tendința de a se echilibra printr-un al treilea termen. /.../ Echilibrul îl aduce întreirea, așa cum a intuit întotdeauna gîndirea filosofică. /.../ Este, în această întreire, pasul lucrurilor, cel în trei timpi, care pleacă de la unitate, intră în dezbinare cu sine și se reface apoi ca unitate la alt nivel" [22].

Fluxul muzical urmează traiectul devenirii veșnice în cercul facerilor și desfacerilor, al "devenirii întru ființă" - cum ar spune filosoful mai înainte amintit -, cu tot zbuciumul, cu neliniștea, îndoiala, sentimentul relativului și al zădărniciei, cu izbucnirile, lupta, dar și cu împăcarea, revenirea în starea inițială de elementaritate, ca una de împlinire a conținutului primordialului absolut.

Dincolo de posibilitățile excepționale ale muzicii de a reda opoziția, ca deosebit de importantă socotim a fi mai ales capacitatea ei de a face loc echilibrului și armoniei. Marea muzică este semnul putinței de a depăși starea conflictuală (în ultimă instanță, una ontologică), de a orienta predilect spre termenul mediu în accepțiunea "virtuții" la Aristotel. "Virtutea - apreciază Stagiritul - este un mijloc"; "virtutea este mijloc după substanța ei și după conceptul ei esențial; întrucît ea este însă lucrul cel mai bun și săvîrșește toate bine, ea este o culme" [23].

Pentru omul care vine în contact cu muzica, aceasta îi atinge esențial sufletul. Purtîndu-l prin stări contrarii, în ansamblu muzica îl desfată, dăruindu-l cu o mentalitate și o atitudine de înălțare în orizont moral. Iar aceasta se întîmplă întrucît muzica, în însăși sorgintea-i determinantă, înseamnă armonie și echilibru, frumusețe întemeiată pe starea de bine. Muzica e expresie a împlinirii eticului prin Frumosul sunetelor în relațiile lor creatoare de armonie, prin ordinea generată de ritm, mișcare, măsură etc., prin legea afirmată ca desăvîrșire în 'forma' muzicală ce respectă și reflectă principii existențiale.

Conținut emoțional-afectiv organizat într-o formă perfect logică, opera muzicală aduce și cultivă, prin chiar caracterul ei, valorile autentice; valori ce se dezvoltă sub semnul

Scanned with OKEN Scanner

celor două puteri pe care Leibniz le consideră ca fiind în stare a apropia pe oameni între ei: *iubirea* și *rațiunea*.

Creațiile artistice muzicale sînt forme de Unu multiplu - unitatea cu cele două direcții: una spre varietate, cealaltă spre omogenitate, existența unei prezențe a diacroniei în sincronie -, în fundamentul etic. Muzica revelă eticul care presupune diferențiere și contrarietate, fără a duce însă la ruptura categorică, ci realizînd concordanța / 'symphonia' sau reunirea / 'homonoia'. Opușii se cheamă, se necesită reciproc, evoluția fiind întru nivelul superior al împăcării.

Conceptul nostru, **meloeticul** acoperă o 'lume' în care aflăm deopotrivă 'bine'-le și 'rău'-l, în confruntarea lor. Tensiunea valorilor opuse, contradictoriul nu prezintă însă exclusivitate. Muzica implică o logică a conjuncției *și* (și 'bine', și 'rău'; și bucurie, și suferință; și plăcere, și trebuință), în care recunoaștem opușii în jocul lor, în rosturile lor: "Răul este la rîndul său un bine pentru om. Nici de durere nu trebuie totdeauna fugit, nici desfătarea mereu urmărită" - îndeamnă Michel de Montaigne [24]. Intervine necesitatea negativului în ordinea ființării, pentru chiar declanșarea și consolidarea a ceea ce este pozitiv.

În devenirea specifică, în temeiul celei a componentelor, **meloeticul** dă imagine situației de exces sau lipsă (cum consideră Aristotel "viciul"), dar mai ales situației de păstrare a măsurii și afirmare în termenul mijlociu, deci echilibru, armonizare în plan superior a extremelor ("virtutea", potrivit autorului *"Eticii Nicomahice"*); este refacere a întregului armonios.

În fundamentul ei etic, muzica dă seama de tensiunea opușilor, dar și - cu pregnanță - de rezolvarea și împlinirea în întreg, de înălțare în planul valorii. Eticul conferă acea tendință a spiritului omului spre Bine ca sens al vieții. În consecință, ***meloeticul*** *se configurează ca starea-de-conformitate-a-unui-logos-particular-profund impregnat-de-ethos.* **Meloeticul** înseamnă, în concepția noastră, identitatea structural-dinamică 'melos-ethos'; înseamnă éthos-ul (caracter al) muzicii.

Cum am mai arătat, prin elementele proprii, prin ritm, armonie, melodie etc., muzica transmite și trezește în om un anumit fel de a fi, de a trăi, într-o varietate caracterială; un conținut ideatic se manifestă în 'formă', demonstrînd apartenența la un ethos. Ceea ce credem a fi merituoriu - ca

Scanned with OKEN Scanner

notă definitorie - meloeticului este dominanta *echilibrului*; acel echilibru pe care muzica îl poate asigura sufletului omenesc, în manieră singulară. Inclusiv atunci cînd ea aduce pasiunea, ardoarea, cu repeziciune sau lentoare, muzica nu devoră, nu dezorganizează, nu rătăcește, ci temperează. Muzica înseamnă idee, sentiment, credință; o viață interioară realizată, ca armonizarea cu sine-le și cu exteriorul. Muzica e generată de asemenea viață, iar la rîndul ei o trezește și o cultivă. Măreția ei rezidă - după Wilhelm Furtwangler (*"Ton und Wort"*) - "în aceea că dă formă la ceva ce a putut fi simțit, gîndit, contemplat, voit" [apud 25].

În creația muzicală aflăm ethos-ul ce îmbină pasiune, reverie, neliniște, melancolie, tandrețe, simpatie, fermitate a credinței, religiozitate, bunătate, generozitate, grație, iubire. Ethos-ul muzicii se identifică cu idealul muzicianului creator, care încearcă a transpune, în lumea sonoră, spectacolul lumii vizibile în frumusețea ei - exteriorizare pînă la a fi strălucitoare, exuberantă în fluxul muzical; dincolo de care, în profunzime, stăruie gravitatea.

În sensul unei filosofii a mesajului *pozitiv* gîndim meloeticul; respectiv, legătura de esență 'muzică'-'etic' în direcția triumfului 'pozitivului'.

De-a lungul timpului, creația artistic-muzicală s-a impus, cu prevalență, prin coordonatele relației 'utilitarism-hedonism-eudemonism'. Muzica activează, inspiră, fortifică în sens moral, scopul fiind desfătarea necesară progresului sufletesc și atitudinal-acțional al omului. Nu înseamnă, exclusiv însă, că muzica nu poate avea și efecte dureroase, dezastruose, înspăimîntătoare; că nu ar putea - tocmai pentru că e atît de atrăgătoare și puternică - nu doar să înalțe, ci să și coboare sufletul omului, îndeplinind scopuri deloc morale.

Inepuizabilele resurse de expresie ale muzicii și marea ei libertate (în această privință) pot fi și ale 'rău'-lui: demoniac, distructiv, stare de decădere, de nelegiuire. De altfel, lucrările muzicale aduc și ipostazele negative ale existenței. (A doua jumătate a secolului XX pare că abundă în încercări de acest fel; timpul va selecta, însă, ceea ce merită a fi păstrat în tezaurul adevăratelor valori ale artei sunetelor). Din totdeauna, istoria muzicii cunoaște asemenea ipostazieri; dar, ne dă, concomitent, exemplul-avertisment pentru realitatea că ele nu trebuie

Scanned with OKEN Scanner

exacerbate; nu astfel de închipuiri constituie scopul muzicii; din contra, ele sînt o îndepărtare de sensul ei real.

Pe drept, de-a lungul timpului, s-a manifestat tendința de a menține, de a apăra valențele pozitive ale muzicii. Diversele înnoiri și mutații în limbajul muzical au reușit a fi consacrate în măsura în care au respectat legea de fond a muzicii, ai cărei piloni sînt: *ordinea, echilibrul, armonia.* Referindu-se la această artă, Constantin Brăiloiu sesizează că indiferent de locul, timpul, condițiile în care ea s-a născut, "un lucru este sigur: acela că primele sale mișcări /.../ sînt călăuzite de un fel de <<ordine a lucrurilor>> care nu poate fi schimbată. Și, încetul cu încetul, această ordine se dezvăluie, dincolo de speculații și filozofii" [26].

Astfel trebuie să înțelegem și preocuparea, încă din vechime (grecii ne-au lăsat marea lecție privitoare la sarcina artistului: aceea de "a-i face pe oameni mai buni", în zisa lui Aristofan) pentru buna așezare a muzicii, grija aparte față de ceea ce arta sunetelor poate declanșa / provoca. Distincția "armonii bune și rele" (asupra căreia, spre exemplu, zăbovește Platon în *"Republica"*) se justifică în întreaga evoluție istorică a muzicii. Filosofii antici au insistat asupra folosirii muzicii în acțiunea ei binefăcătoare, în puterea ei morală, prin cultivarea anumitor 'moduri', 'genuri', 'ritmuri', instrumente "bune", care pot dezvolta virtutea și înfrîna pornirile instinctuale, pot fortifica sufletul; au insistat asupra respectării cerinței de a respinge pe cele "rele", periculoase, ce poartă senzualitatea grosieră, descurajarea, slăbiciunea, lenea, lamentația, tristețea, care bulversează sufletul și convin josniciei, beției, violenței, nebuniei, viciului în genere. Aristotel, de pildă, a subliniat (în *"Politica"*) nevoia de cîntec, dar nu de orice fel, ci doar acela care poate să producă "o vindecare și o purificare morală" [27].

Importanța cunoașterii valențelor acționale ale muzicii și necesitatea unei educații în vederea bunei ei folosiri - dat fiindcă ea are o forță uimitoare de a canaliza energiile spre 'bine' ca și spre 'rău' - caracterizează și concepția asupra muzicii în spiritualitatea creștină. Biserica creștină - scrie Gavril Galinescu -, "ca asociație de credincioși virtuoși, care se manifestau cu tărie contra profanismului profanator, /.../ a căutat încă de la întemeierea ei să facă o demarcație categorică între ceea ce este permis și nepermis, ca cîntec, în sînul ei. Nu orice cîntare puteau cînta creștinii primi, în adunările lor. Mai mult încă: s-a căutat să

Scanned with OKEN Scanner

se creeze <<imne>> și <<ode spirituale>> - cum neîndoios se dovedește din cărțile sfinte, vechi, de ritual creștin - pentru uzul creștinilor, cîntece cu caracter pur moralizator, în sensul etic al vechilor filosofi greci, deosebite fundamental de imnele și cîntările profane de petrecere și desfătare, care abundau în lumea necredincioșilor. Acestea, toate, în Orient au fost închegate și statornicite, căci tot în Orient s-au pus cele mai solide pietre la fundamentul edificiului creștin" [28].

Cheia practicării îndelungate a muzicii, chiar, este semnul cultivării prin ea a 'pozitivului', a forțelor de protejare, de vindecare, de fortificare în sensul 'bine'-lui, a omului. Trăinicia muzicii e dată de *valorile pozitive*, valorile autentice care sfidează scurgerea timpului, *valorile vieții.* Ca adevărata muzică a omului, ea este un element de tărie, de înălțare și noblețe. Puterea umanizatoare a muzicii e ceea ce contează, cu adevărat; iar aceasta e susținută de chiar emoția pe care arta sunetelor se bazează, și pe care o crează și o transmite, emoție veritabilă doar în măsura în care dă omului vibrația *umanului* de care el este în stare.

De ce insistăm asupra *pozitivului*?

Rămîne un adevăr ceea ce grecii au intuit cu privire la energiile pe care muzica le poate stimula, zăbovind, cu îndreptățire, asupra necesității de a distinge între "armoniile cu caracter orgiastic" și cele "cu caracter etic", îndemnînd la evitarea "armoniilor" ce atițâ instinctele josnice, care dezlănțuie pasiuni greu de stăpînit și cu urmări îngrozitoare, ce întrețin viciile și sting orice virtute în om; de unde, imperativul de a însoți emoția cu rațiunea - în contactul cu muzica -; e nevoie de rațiune pentru a cunoaște, pentru a identifica în muzică adevăratele îndemnuri morale, pentru a o înțelege în autenticitatea ei; ceea ce nu înseamnă a pune bariere facultății emoției, în stare a genera entuziasmul în ipostaza de "atitudine a spiritului care cuprinde idealurile omenești" (Tudor Vianu) [29].

Emoția clatină sufletul, îl pe-trece prin felurite stări între măreție și decădere. Înfiorarea, ieșirea din și uitarea de sine, prin emoție, nu înseamnă neaparat cucerirea 'bine'-lui. Lăsarea în voia doar a emoției, a impresiei, pasiunii, fără intervenția rațiunii selective și ordonatoare, poate conduce la starea mărturisită de personajul Pozdnîșev din nuvela *"Sonata Kreutzer"* a lui Tolstoi; muzica - spune acesta - "acționează grozav asupra sufletului, cel

Scanned with OKEN Scanner

puțin în ceea ce mă privește. /.../ muzica mă face să uit de mine însumi, de adevărata mea situație; ea mă strămută în altă lume, care în orice caz nu este lumea mea. Sub influența muzicii mi se pare că simt ceea ce de fapt nu simt, că înțeleg ceea ce nu înțeleg, că pot face ceea ce nu pot să fac" [30]. E acel mister susținut de forța tulburătoare a muzicii - amestec de crîncen omenesc și de zeiască neumanitate, care poate orienta inclusiv spre 'rău'-l cel mai teribil, cum s-a și întîmplat cu personajul lui Tolstoi care, ascultînd bucata lui Beethoven, suferă "o înrîurire cumplită", "o influență dezastruoasă" [id.], ajungînd la asasinat. Sau, ca în romanul lui Anthony Burgess, *"A Clockwork Orange" / "Portocala mecanică"* - în care eroul, Alex, un inadaptat, își ucide victima pe fundalul unei triumfale partituri ce se revarsă din radioul uitat deschis, partitură ce-i imprimă și ritmul loviturilor ucigașe; romanul acesta mai oferă un aspect (interesant, pentru observația noastră): ajuns la închisoare, lui Alex i se investighează preferințele estetice și se depistează a avea drept preferință muzicală *Simfonia "Destinului"*, care va fi folosită ca fundalul sonor pe care personajul în cauză e torturat pînă la totala "legumizare" [cf. 31] -.

Am amintit și asemenea posibile tipuri de receptare și de interpretare a artei muzicii; credem noi, însă, ca ținînd de situații extreme, de cazuri patologice. În realitate, chiar în privința operelor în cauză: *Sonata "Kreutzer"* și *Simfonia "Destinului"* de Beethoven, convingerea noastră este că pentru cel care se apropie *cu sinceritate, cu acuratețe* de ele, nu astfel de consecințe (precum în cele 2 producții literare) au a se dezvălui, consecințe care sînt cu totul străine de muzica de artă. Ci, mesajul profund uman al acesteia este de receptat în adevăratele lui dimensiuni de purificare și de înălțare sufletească; și, firește, acțională. Desigur, totul depinde de 'interpretarea' pe care fiecare subiect - posibil auditor - este capabil să o dea unei bucăți muzicale. Sîntem, de aceea, în acord total cu opinia exprimată de marele muzician George Enescu în încercarea sa de a restabili adevărul privind "legendă" creată de nuvela lui Tolstoi în jurul *Sonatei "Kreutzer"* ce "a schimbat destinul muzicii lui Beethoven, atribuindu-i intenția să stîrnească dezordini pasionale, cînd dimpotrivă muzica lui Beethoven are darul să provoace sentimente înalte. /.../ Eu - spunea compozitorul și interpretul George Enescu - socot *Sonata "Kreutzer"* o lucrare muzicală

Scanned with OKEN Scanner

sănătoasă, virilă, plină de veselie și expansiune, o chemare la viață" [32].

De ce insistăm asupra *pozitivului*?

Dat și fiindcă, deși în puterea omului, 'pozitivul' e cu mult mai greu de atins, de făptuit, de întreținut și dezvoltat. 'Pozitivul' necesită efort enorm, perseverență, credință, iubire și muncă, sacrificiu; deci, o serie de capacități remarcabile ale personalității aflate în proces de desăvîrșire; necesită Valoarea (considerată prin raportare la non-valoare); este perfecția care, în simplitatea și acuratețea ei, nu stă la îndemîna oricui, nici oricînd, dar nici nu poate fi demolată oricum; căci, e ceea ce dăinuie (și nu oricum, ci) în lumina Frumosului, Adevărului, Binelui.

Se știe, e mult mai greu a construi decît a distruge; e mult mai greu a spune "Da" decît "Nu". În spatele "Da"-ului, al construirii, se află tăria și generozitatea unei înțelegeri la rîndul ei ridicate pe veritabila cultură și pe caracterul autentic uman, care lipsește "nu"-ului; este cultura ce-și realizează prețioasa menire, conferind înțelepciune. Incapacitatea pentru ideal - care înseamnă ceva 'pozitiv' - este a ignoranței ori / și a voinței rele. E incapacitatea de 'uman' a ființei care, doar prin acesta își poate da adevărata măsură, asigurîndu-și șansa la viața cu sens.

Orientarea spre 'pozitiv' face pe om să trăiască acut conflictele (specifice eticului sau măcar atinse de acesta), să le conștientizeze în dimensiunile lor și să le depășească, totodată, cu plusul de *omenesc* - drept cucerirea cea mai valoroasă, deci cu ***umanul** ce-i dă (omului) accesul la nemurire.*

Însăși opțiunea noastră pentru *muzica de artă* e opțiunea pentru o lume a frumuseții împlinite, o lume care răspunde nevoii de Valoare reală, de bucurie spirituală.

Propunerea noastră, prin conceptul **meloeticului**, vizează fundamentul etic al muzicii în accepțiunea restrînsă a 'moralei', ca ceea ce e *afirmativ, pozitiv, bine*. Veritabila muzică - *muzica de artă* -, așa cum stă mărturie întreaga ei istorie, este cea care configurează adevărul axial etic, acela al edificării și afirmării Binelui - ieșit din bătălia cu 'rău'-l (care neliniștește starea de ordine a lucrurilor); respectiv, cea a luminii, optimismului, credinței și iubirii, ca replică la agonie, neputință, disperare, suferință, zădărnicie; căci, *prin și în muzica de artă, 'negativul' poate fi depășit*. Acesta considerăm a fi mesajul autentic pe care îl avem de primit, învățătura pe care o avem de

luat din arta muzicii - cale regală, răspuns elevat şi convingător la tot ceea ce distruge, la ceea ce se năruie, la 'dyaboleia' ca desfiinţare a ordinii. Presupunînd dualul - 'pozitiv' şi 'negativ' -, ilustrînd opoziţia: fericire-nefericire, binecuvîntare-blestem, jubilaţie-tristeţe, lumină-întuneric, 'bine'-'rău' muzica are tăria de a depăşi situaţia de contrast şi de a face loc împlinirii prin mereu victoria a ceea ce este 'pozitiv'; respectiv, de a realiza perfecta armonie, făcînd să iradieze veşnica frumuseţe, încrederea în 'bine', în 'symboleia'.

În muzică deslușim, firește, canavaua existenţei în care 'rău'-l, 'negativul', urîtul, distructivul nu lipsesc. Asemenea ipostaze sînt (şi încă puternic sugestiv) redate în toate creaţiile artistic-muzicale majore; dar, tocmai aducîndu-şi contribuţia pentru a servi contrastului ce trimite, în cele din urmă, în lumină, în 'bine', în 'pozitiv'. Inclusiv lucrările care redau neliniştea şi frămîntarea omului aflat în durere, angoasă, teamă, pesimism, omul prins în tragismul vieţii, păstrează în mod cert ceva din reversul caracterului 'pozitiv'; şi, chiar dacă pe parcurs acest revers abia se face simţit şi numai sporadic, el reuşeşte să se impună din plin în final, determinînd subiectul care a urmărit un asemenea parcurs muzical - după ce va fi fost petrecut prin cele mai tenebroase culoare de trăire sufletească -, să cunoască starea de împăcare, de liniştire, de echilibru refăcut. Fiecare operă importantă în istoria muzicii poate fi luată ca exemplu pentru evocarea, în esenţă, a unui ideal înalt - chiar dacă afectat de umbre -, impunînd prin înseninarea peisajului sonor, aducere a calmului şi bucuriei (după dezlănţuiri şi durere), convertire a întunericului în lumină, transfigurare a suferinţei şi a tragicului în lirism şi împăcare, prefacere a 'rău'-lui în 'bine'. De pildă, muzica lui Gustav Mahler este reprezentativă pentru afirmaţiile noastre. Sfîşierea, frica, chinul, oricît de puternice ar fi, totuşi nu înfrîng în autor puterea de a se elibera, în cele din urmă, de ele, şi de a da expresie unei viziuni luminoase, situîndu-se pe poziţia omului care se înalţă dispus a lua viaţa ca cel mai bun şi frumos dar. Dincolo de atmosfera generală pesimistă, muzica lui Mahler culminează, în ultimă instanţă, într-o convingătoare afirmare a optimismului; e ceea ce rămîne, de altfel, în sufletul auditorului acestui mare muzician.

Ceea ce face miezul 'eticului' întîlnim în muzică: şi 'bine'-le şi 'rău'-l, dar în sens existenţial; cum ne învaţă stoicii: într-o

Scanned with OKEN Scanner

lume armonioasă şi symetrică, ce e orientată spre Bine. În muzică, aflăm 'rău'-l corelat 'bine'-lui, în stare a-l potenţa pe acesta din urmă, ca imbold, contribuind la manifestarea (măcar în final a) 'bine'-lui. În arta sunetelor aflăm categoric (şi) ipostazele negativului, întunecatul, destrămarea, damnaţiunea, demenţa; aflăm negativitatea în diferitele ei reprezentări: "răul, pustiul, teriomorful, demonicul, vidul, abisul" (Ştefan Afloroaei) [33]; dar, atît cît acestea îşi au rostul, sensul benefic, respectiv ca "săvîrşire a binelui prin rău, /.../ săvîrşire a răului către bine, /.../ cuprindere şi folosire a răului întru bine" [id.]. În muzică trăieşte 'eticul' prin valorile caracteristice, ca rezultat al efortului de a conştientiza dualul, de a opta la un moment dat şi de a învinge în sensul dorit: al progresului, creaţiei, umanului. Mesajul ce decurge din muzică (în îndelungata ei istorie) este al ataşamentului faţă de valorile fundamentale: pace, libertate, progres, iubire, solidaritate - acele valori indivizibile într-o lume a sintezei şi armoniei, a unităţii în diversitate; sînt valori ce susţin refacerea Unului fiinţial -, răspuns la agresivitate, dezastru, nenorocire, fărîmiţare, ca putinţă de îndepărtare a haosului; sînt valori în baza cărora recunoaştem mesajul ce derivă din întreaga istorie a muzicii, prin care arta sunetelor se dovedeşte, cu adevărat, o binefacere pentru omenire.

Chemare la trăirea vieţii şi la înţelegerea fiinţării în afirmativul acesteia, în ceea ce zideşte, în ceea ce instituie durabil, se asigură realizarea unui continuu şi progresiv Bine - "ca ceva universal abstract" (Hegel) [5:331] - prin acţiunea muzicii de a spiritualiza, de a împlini idealurile morale în lumea exterioară. Este funcţia muzicii de a moraliza lumea, "de a o moraliza. Nu în sensul de <<a-i face morală>>, ci în acela de a o face morală", cum ar spune D.D.Roşca [34].

Valorile 'pozitive', călăuzitoare în fond, dau muzicii caracterul de desăvîrşire, de împlinire, armonie.

'Pozitivul' îl abordăm şi ca normă a muzicii - la care autorii timpului din urmă ar avea să mediteze ceva mai mult. Deosebit de actuale ne apar cuvintele unui geniu în domeniu, Wolfgang Amadeus Mozart: "Cum pasiunile, ce sînt violente sau nu, nu trebuie exprimate pînă la dezgust, muzica, chiar în situaţia cea mai teribilă, nu trebuie niciodată să ofenseze urechea, ci să o încînte, şi în fine să rămînă mereu Muzica" [cf.35].

Scanned with OKEN Scanner

'Pozitivul' dă consistență, valoare intrinsecă 'lumii' muzicii. Intenționalitatea, voința spre mai bine prin creația muzicală apare explicit, adesea, în istoria acestei arte. Nu puțini sînt compozitorii care s-au pronunțat asemeni lui Haendel, încă în vremuri în care muzica era receptată prioritar ca posibilitate de divertisment: "Aș regreta - scria muzicianul german, într-un răspuns la felicitările primite pentru elaborările sale -, dacă nu aș fi reușit decît să-mi distrez auditorii; eu aș fi dorit să-i fac mai buni" [apud 36].

Prin arta muzicii, *valoarea umană* - ca elevată forță morală - își asigură eternitatea.

Mobilul acțiunilor omenești "în ultimă instanță, este eternul dor de mai bine, e tendința către o stare de mulțumire a vieții, către fericire" (Petre Andrei) [37]. Prin creație artistic-muzicală, prinde contur dezideratul din totdeauna de a trăi într-un mod demn de numele de om. Chiar și atunci cînd omul-creator insistă pe sau pornește din 'negativul' existențial, din durere, agonie etc., o face - mai mult sau mai puțin conștient, inclusiv prin creație muzicală - pentru a evidenția rostul acestuia tocmai în direcția provocării, a afirmării, a cultivării 'pozitivului'. "Agonia și disperarea - subliniază Mircea Eliade - prețuiesc numai întrucît sînt itinerariile cele mai viguroase care conduc la victoria vieții" [38].

Muzica e mărturie pentru necesitatea imperioasă a credinței "în valoarea spiritului, în valoarea vieții și în valoarea omului" (Eugeniu Speranția) [39]. Fermitatea sufletului, onestitatea, încrederea, iar nu disperarea, străbat din muzica unor mari creatori, precum: Bach, Haydn, Mozart, Franck, Enescu.

În stare a da expresie celor mai sublime emoții și profunde aspirații, muzica este măsură a înălțimii la care omul se poate ridica din punct de vedere spiritual-moral; și, în consecință, acțional-moral. Muzica e posibilitate de a întrezări sensul spre care omul se cuvine să se îndrepte. Rostul predilect al muzicii, ca artă, este "acela al vieții însăși: acela de a-l înălța pe om, oferindu-i perspectiva unei vieți superioare, mai profundă și mai umană, mai frumoasă, ajutîndu-l să o înțeleagă și să o trăiască" (Ernest Stere) [40].

Meloeticul, așadar, îl concepem ca o categorie spiritual- și acțional-morală cuprinzătoare a anumitor valori general-

Scanned with OKEN Scanner

umane, pozitive. Prin muzică, contrastele şi căutările prind viaţă în direcţia soluţionării, a împăcării; este o împăcare nu oarecare, ci în ordinea idealului; este o punere în relaţie a idealului şi realului, o împăcare între ceea ce omul proiectează ca aspiraţie, dorinţă, şi ceea ce el este; omul, în marginile individuale şi în nemarginile aşezării şi înţelegerii sale prin unire cu lumea. Este o împăcare superioară, în chiar sensul nietzsche-an al 'creaţiei' în baza "voinţei de a stăpîni" ce creşte din valorile de 'bine' şi 'rău' ca "nouă depăşire", "cu necesitate" "de la sinele oricărui lucru" [41].

Calea arătată de muzică este cea ziditoare, a 'bine'-lui, a luminii, a încrederii, a bucuriei şi iubirii; este calea ***umanului.*** Ceea ce contează - raportat la diferitele creaţii artistic-muzicale oferite de istoria muzicii - şi ceea ce se dovedeşte a fi trainic este Frumosul în relaţie cu Binele (ca valori superioare); în fapt, în artă în genere, omul - păstrînd proporţiile modelului iniţial - reprezintă Creaţia în care Binele e născătorul şi focarul a toate, 'rău'-l fiind doar pe plan secund (niciodată, prim !). De asemenea, în artă doar, lumea poate fi imaginată şi perpetuu recreată în ideea a ceea ce omul doreşte, proiectează în chip ideal.

Excelenţa discursului muzical este dată de faptul că încorporează acţiunea nobilă; muzica are puterea de a susţine şi de a orienta spre ceea ce merită preţuire în existenţa umană; respectiv, conştiinţa 'bine'-lui, voinţa şi făptuirea 'bine'-lui, persistenţa acestuia în drumul istoric al omenirii. Astfel, ea dă seamă de rostul-imperativ al manifestării omului în lume în starea lui cea mai înălţată.

Credinţa noastră este că omul nu e numai fiinţă stressată, neputincioasă, în suferinţă, în agonie şi spaimă, fiinţă care se ratează etc., ci şi aceea - mai cu seamă aceea ! - în stare de bună afirmare, capabilă să creeze, ştiind deci să-şi utilizeze libertatea pentru ceea ce se cuvine, pentru ceea ce merită. Numai creaţia urmînd "chipul şi asemănarea" Autorului îl înscrie, astfel, pe om în nemurire, dînd sens vieţii sale.

Acţiunea muzicii asupra omului, felul în care acesta e atins de muzică înseamnă accesul la o anume altitudine, revelare a unei lumi sublime. Starea ce cuprinde întreaga noastră fiinţă după ce 's-a umplut de muzică' înseamnă o confirmare supremă a noblеţei umane şi o statornicire în orizontul idealului.

Scanned with OKEN Scanner

Muzica e modalitate superioară de a exprima idei, sentimente, concepții, atitudini; și, mai cu seamă, idealuri - lărgind, astfel, semnificațiile vieții. Ea este, așadar, un cadru specific de integrare în ordinea supremă: *a umanității*. Muzica înlesnește întemeierea în etic și angajarea etică, în perspectiva idealului. Ea este purtătoare a credinței și speranței în 'bine', a comuniunii, a acordului între oameni. Autenticitatea existenței umane - ca necesitate căreia muzica îi răspunde - e în dependență de aspirația spre unitatea perfectă; respectiv, în dependență de principiul perfecțiunii.

Afirmarea semnificației a ceea ce am desemnat prin **meloetic** are un semn distinctiv prin punerea în act a unei aspirații către ideal, exaltare a sentimentului vieții în tendința spre o stare superioară; este acesta, înainte de toate, un ideal etic, definitoriu pentru ontologia creației muzicale sub aspectul "tentativei magnifice de a face și reface unitatea umană" [35:246].

Opțiunea noastră pentru 'pozitiv' este și întrucît numai astfel vedem calea către ideal. Frumosul artistic-muzical e întemeiere și afirmare a idealului etic - "ceea ce este bun în sine într-un grad înalt" (G.E.Moore) [42] -, ca ideal de viață, ca sens al vieții, ca Bine - 'Bine absolut' sau 'Summum Bonum', ca stare a lucrurilor ce ar putea fi perfectă. În acest sens, muzica dă o imagine edificatoare: atingerea idealului (ca perfecțiune) de către omul-eternă aspirație de a transcende existența cu greutatea, cu absurdul, irațională, grozăvia ei. Muzica e reacție vitală a omului la o atare existență; totodată, e semn al nevoii de a idealiza a omului, tocmai pentru a putea trăi. Exprimarea și a 'rău'-lui, prin muzică, se face pentru a activa în direcția 'bine'-lui ca ideal.

În creația muzicală, accentul cade pe expresie - intim legată, însă, de conținut -; expresia nu este neaparat și întotdeauna a frumuseții, ci și a urîțeniei, a degenerării, a întunericului etc.; dar, mereu, e expresie a ceea ce, ca real, este afectat de închipuire; iar în cazul de normalitate, de 'sănătate', închipuirea e una îndreptată întru conștiința pozitivă, a potențării și reliefării *umanului*.

Trăirea muzicii, ca stare existențială, înseamnă stare de conștiință permanent privitoare la autenticitatea umanului din om.

Scanned with OKEN Scanner

Prin **meloetic**, încercăm a aduce în prim plan *Muzica* în valențele ei de a fi *expresia cea mai înălțătoare de care e în stare omul, de efectivă demnitate ființială în a-și arăta cutremurarea și lupta sa perpetuă între real și ideal, între ceea-ce-este și ceea-ce-e-de-dorit-a-fi / -a-deveni, cu voința hotărîtă întru atare devenire* - în fapt, spațiul de referință al eticii.

Preocuparea noastră este de a reliefa *emoția morală* (stare deosebit de complexă, ce implică elemente intelectiv-afective) prioritar pozitivă pe care muzica o presupune. Nu în ceea ce e exaltare a instinctelor ci, dimpotrivă, în rolul covîrșitor pe care arta sunetelor îl poate avea în orientarea spre ceea ce numim generic 'bine'; respectiv, orientarea spre virtute, potrivit spusei lui Aristotel: "binele uman este activitatea sufletului potrivită cu virtutea" [23:39-40].

Pentru cel care știe să și-o aproprie cu adevărat, muzica de artă în fond acest rol îl îndeplinește. *Ceea ce face muzica să fie este 'virtutea', în înfățișarea Frumos-Adevăr-Bine.* Doar virtutea are puterea de a armoniza părțile între ele, de a da consistență exemplară și durabilitate. Doar virtutea, frumosul, binele - iar nu viciul, urîtul, răul - este de folos, ca ceea ce păstrează, ca ceea ce efectiv crează.

Armonie, ritm, măsură, ordine, în muzică, țin de un caracter în care se aliază Binele și Frumosul.

Conceptul **meloeticului** necesită înțelegerea în viziune interdisciplinară întru care filosofia deschide, avînd în centru întîlnirea 'estetică' - 'etică'. Prin natura sa, prin funcționalitate, **meloeticul** acoperă o realitate în care se armonizează Frumosul și Binele; așează în semnificația de fond, pînă la identitatea (dialectică a) categoriilor amintite, în baza chiar a criteriilor de distingere a acestora: deplinătate, proporționalitate, claritate, armonie. Este, în cazul de față, ceea ce Ludwig Wittgenstein atribuie, într-o accepțiune mai largă, sensului termenului 'etică': "anume un sens care include de fapt /.../ partea esențială a ceea ce se numește în general estetică"; e acordul 'eticii' și 'esteticii' prin "cercetarea a ceea ce este valoros sau a ceea ce este cu adevărat important, /.../ cercetarea sensului vieții, sau a ceea ce face ca viața să merite să fie trăită, sau a modului corect de a-ți trăi viața" (*"O conferință despre etică"*) [apud 43].

Preluînd aprecierea vechilor greci de a trata Frumosul în funcție de echilibru, ordine, armonie, ne pronunțăm pentru

Scanned with OKEN Scanner

identitatea celor două noțiuni referențiale în Estetică și Etică, prin semnificația lor de *desăvîrșit*. În principal, Frumosul e "considerat ca țel al intenționalității conștiinței și ca proiecție iradiantă și în același timp trăită" (Evanghelos Moutsopoulos) [44], iar Binele e "sinteză a valorilor și relațiilor morale, deci /.../ etos. /.../ forma specific umană și exemplară a vieții" (Tudor Cătineanu) [45].

Concepem, așadar, **meloeticul** prin incidența Frumosului (aici, Frumosul artistic-muzical) cu Binele (moral), subliniind prevalența eticului asupra esteticului - fapt evidențiat de gînditorii clasicismului Eladei, prin categoria 'kalokagathia'-ei, concept ce "indică o condiție axiologică unică avînd două valențe. În fața Binelui, omul simte o încîntare care-i pătrunde ființa fizică de sentimentul armoniei, ca în fața unui peisaj frumos, iar Frumosul e epurator de rău, este un bun moral" [46].

Operele de artă (și muzicală) sînt semne ale participării la absolutul abstract, respectiv intruziune a acestuia în relativul concret. Conținutul 'lumii' pe care el o configurează "este spiritualitatea plăsmuită în forme; mai precis, e spiritul absolut, este adevărul însuși" [5:89]. Categoria referențială în Logică, Adevărul vine să împlinească imaginea unei desăvîrșite identități de valoare prin **meloetic**. Căci - și remarca aparține unuia dintre cei mai mari creatori în arta sunetelor, George Enescu -, "nici o artă nu te apropie mai sincer, mai puternic de adevăr, ca muzica" [32:81]. Se conturează o identitate de principiu, în ordinea idealului axiologic în stare a pune în lumină ființa umană, în stare de a o face (pe aceasta) lumină.

Calea spre muzică și, de altfel, calea arătată de muzică este calea Adevărului-și-Binelui-prin-Frumos. În aceasta se află suprema rațiune de a fi a muzicii, în care sensul etic configurează pe cel estetic și logic; în aceasta stă și tăria Frumosului artistic-muzical. "E mincinoasă frumusețea, dacă n-o garantează idealul moral. /.../ E amăgitoare arta, dacă nu purcede din convingeri superioare" - scrie Gavriil Galinescu [28:82] -; și, adăugăm noi, dacă nu conduce către asemenea înalte convingeri.

Cu arta muzicii, avem, iată, o etică ce se înfățișează în formă estetică.

Meloeticul reprezintă o totalitate organică, ce înseamnă viață și armonie (armonie atinsă și prin proba conflictului) a întregului - fuziune de etic și estetic; ordinea etică profundă,

Scanned with OKEN Scanner

esențială asigură conținut și conferă ordine estetică în expresia muzicală manifestată și dezvoltată într-o 'formă'. Ordinea etică a operei muzicale este temei pentru expresia estetică, pentru chiar existența ei. În această ordine etică aflăm legi adînci și simple în armonia lor, cu o forță de continuă facere și pre-facere pe un același fond aderent trăirii umane.

Muzica e o realitate vie, e o continuă creație, în care intuim, descifrăm un mod de a trăi și gîndi, un mod de a fi. Diversitatea aparițiilor ei, în fluiditatea de forme, e una în baza *valorilor* conținute, valori ce au o viață a lor, care sugerează / trimit la o viziune de viață. Mesajele 'lumii' muzicii țin de o diversitate de valori fundamentale, înrădăcinate în viața omului, și care dau seama de aceasta.

Interpretarea fenomenologică a creației muzicale, în genere, permite surprinderea unui ansamblu de valori spirituale plecînd din substanța, din miezul ei către structura formelor muzicale; analiza fenomenologică înlesnind a deosebi esențialul de neesențial, prin valențele de a căuta "esențe absolute, abstracte și inalterabile", de a dezvălui "esența faptului în cadrul unei intenționalități" (Lucian Blaga) [3:78].

Creația artistică muzicală e tărîm revelator al eticului. Spiritul etic îi este constitutiv și firesc. Materialul sonor poartă mesajele vieții - definitoriu marcate etic -. Expresia muzicală e cristalizare a concepției de viață și, de asemenea, odată constituită, ea afectează modelînd această concepție.

Muzica e semn al capacității de transfigurare, de spiritualizare a existenței; proiecție a idealului, prelungire în ideal a existenței, aducere a unei imagini purificate, a unei viziuni elevate de viață de care are nevoie omul.

Subliniem 'pozitivul' prin aceea că muzica e deschidere a omului spre cosmos, spre lume, spre propria-i existență; e un fapt transuman și de transcendere a condiției umane, cu marginile ei, un fapt în stare a înlesni accesul la ordine, la lege, la statornicie, dăinuire, eternitate. În această privință, clasicismul muzical oferă modelul; indiferent de formă, de stil etc., în creațiile muzicale clasice descoperim echilibrul ce armonizează dualitatea, ca ecou al încercării de afirmare a vieții, a luminii, seninătății, optimismului, a 'pozitivului' edificator întru nemurire.

Creație umană, muzica e semn al spiritualizării ordinii universului, a firii, a vieții omului; e conștientizare a ordinii

Scanned with OKEN Scanner

superioare - rînduială cosmică, logos - la care și omul este participant, cu care el vibrează într-o identitate structural-legică; totodată, e proces de ascensiune în ordinea spirituală cu înțelesurile ei eterne și dinamice. Prin Frumosul artistic, muzica dă expresie ordinii ontologico-etice, în temeiul căreia ea (muzica) există; pune în corespondență om și univers, într-o situație de participare solidară în infinita armonie a universului; determină în om respectul pentru întreaga lume (cunoscută ori numai intuită), pentru elementele-principii generatoare a tot ce ființează; determină respectul pentru viață, pentru valorile vieții, activînd o finalitate educativă, disciplinatoare.

Prin creația artistic-muzicală, omul își asigură relația cu veșnicia, legătura cu transcendentul. Artistul - compozitor și interpret -, ca și melomanul, prin muzică trăiește posibilitatea intrării în ordinea eternului și a absolutului. Tocmai pentru că are intuiția armoniei supreme și edifică întru aceasta, adevăratul muzician se înscrie definitiv în istoria culturii, intră în nemurire prin opere ce nu sînt raportabile la trecător și superficial, la relativ, la mode conjuncturale, ci la esență, absolut, etern, la Valoare. Este Valoarea întru ordine. Tot ce contravine ordinii spirituale supreme rămîne doar simplă întîmplare, ceva accidental, experiment ce stîrnește curiozitate, reacții imediate, dar fără ecou în sufletul receptorului și, în consecință, ceva lipsit de viabilitate.

Meloeticul îl gîndim prin efectele estetice și etice ale muzicii, ceea ce determină recunoașterea "în muzică a unei semnificații mai generale și mai profunde în raport cu esența lumii și propria noastră esență" (Schopenhauer) [47]. Fundamentată în etic și dîndu-i expresie, muzica este și încordare dramatică, perpetuă pendulare între poli, zbucium, dar ca fiind necesare, acestea, pentru orientarea către un nivel superior al echilibrării, învăluirii în lumină, cuceririi armoniei în bucurie, ca însăși rațiunea de-a-fi. Conceptul propus de noi dă seama de temelia de unitate, de solidaritate, de armonie și echilibru, de măsură pe care totul se clădește: temelia vieții. **Meloeticul** e conceptualizare a ordinii etice (deopotrivă, o ordine estetică), întrucît se fundamentează în și se ridică la dimensiunile unei grandioase legi: a armoniei universale.

Ieșire din in-diferență, categoria **meloeticului** vizează un mod ontologic, ce înseamnă ruptura ca și tendința spre Unul

Scanned with OKEN Scanner

conținînd dualul, "coincidentia oppositorum"; Unul ce armonizează concretul particular și abstractul universal; e o pătrundere în armonia cosmosului, făptuire a supremei comuniuni, unificare și inteligibilizare a ceea ce ființează, în ordinea începutului și sfîrșitului în Unul și același întreg.

Concepția dualã fiind determinantă artei sunetelor, caracterul acesteia (al muzicii) este reprezentat de unitar și multiform / Unu-multiplu, împăcare elevată în apoteoză a forțelor în conflict. Dînd expresie contradictoriului imanent eticului - transpunere stilizată a unor fragmente, imagini de viață -, muzica reușește configurarea Unului ca tot expresiv sonor de mare vitalitate în ceea ce e echilibru, ordine, puritate, noblețe. A pătrunde marele înțeles al muzicii echivalează cu a dobîndi / a cuceri, a avea sensul topirii multiplului în Unu, al stingerii relativului în absolut, al absorbirii 'rău'-lui în 'bine'; înseamnă conturarea forței superioare a Binelui, aceea de a îmblînzi brutalul, asprimea, amenințarea, sarcasmul, grotescul (ca accente ale 'rău'-lui); la capătul încercărilor, fiind victoria *idealului profund* ***uman***.

Amestec și echilibrare a două entități: 'muzică' și 'etic' - fiecare dintre ele fiind unitate în tensiune -, meloeticul presupune un activism interior, de intensitate. Muzica dă expresie condiției etice care înseamnă tensiunea specifică pozitiv-negativ / virtute-viciu, dar și opțiunea, alegerea între acestea. Aducînd și 'bine'-le și 'rău'-l, marea muzică orientează în direcția aproprierii sensului integral al existenței, ce înseamnă triumful valorilor afirmative. În aceasta stă rezistența misterioasă a lucrărilor muzicale, indiferent de epocă, spațiu, autor. Impunerea și trăinicia lor depind de gradul în care ele întemeiază 'pozitivul' - singurul care edifică și îmbogățește -, înfăptuind năzuințele nobile ale omului, înfrumusețîndu-i chipul și înălțîndu-l în plan uman. Muzica angajează întreaga ființă a omului, îl face pe acesta să devină ferment de viață spirituală, de renaștere profund morală. Mesajul muzicii este unul de convergență; în el găsim o paradigmă de unitate: *umanul / omenia* - schimbare a omului, depășire a egoismului instinctual și manifestare în sens moral.

Dualul activat în muzică - dualul etic - este orientat de la neîmplinire la împlinire. Subliniem *caracterul muzicii de a conduce, mereu, către aspirația ideală:* ***năzuința nedesăvîrșitului***

Scanned with OKEN Scanner

către desăvîrşire, *pe care o şi determină şi o întreţine ca un al 3-lea (termenul mediu aristotel-ian); respectiv, ca* ***echilibrare metafizico-etică***, *împlinire a* ***virtuţii*** *- despre care Platon spune că "ar fi un fel de sănătate, frumuseţe şi bunăstare a sufletului" ("Republica")* [48]. Este *virtutea* ca ceea ce trebuie căutat în mod hotărîtor în viaţă - acea medie, superioară, între extreme, cum a definit-o Stagiritul (în *"Etica Nicomahică"*) şi cum, de altfel, el a şi făcut referiri (chiar) la muzică, la importanţa cultivării "armoniei doriene" al cărei ton este "mai moral", potrivit principiului ce caută mereu "mijlocia între extreme" (*"Politica"*) [27:208].

Prin finalitatea muzicii, conceptul propus de noi îşi găseşte serioase argumente. Muzica ajută la descoperirea şi la cultivarea în sufletul omului a firului de umanitate; prin aceasta, cultura însăşi a sufletului; străvechea constatare şi îndemnul antrenînd exigenţa efortului îngrijirii de sine pentru a deveni cît mai bun şi mai înţelept, cît mai desăvîrşit (cf. Platon, *"Apărarea lui Socrate"*, *"Alcibiade"*, *"Phaidon"*); e exigenţa cunoaşterii şi culturii sufletului, posibil de realizat prin muzică.

Crezul nostru este unul construit pe *nevoia omului de* ***uman*** - ca nucleu etic -; respectiv, nevoia de valorile de *iubire, solidaritate, înţelepciune, libertate* şi *responsabilitate*. Numai aşa se va fi ctitorind *omul ca personalitate*. Prin **meloetic** voim a reliefa unitatea 'eticului' în funcţia sa formativ-umană cu aspectul modelator al 'muzicii', acela de a trezi şi cultiva pornirile bune ale sufletului omenesc, de a întări şi înnobila sufletul, de a forma caracterul. Fără a exagera, trebuie să subliniem importanţa trăirii afective prin muzică, în absenţa căreia e imposibilă fundamentarea oricărei convingeri morale în stare a influenţa, ulterior, comportamentul; "nu este oare muzica mai degrabă şi un mijloc de a ajunge la virtute? şi oare nu poate, precum gimnastica înrîureşte corpurile, să înrîurească şi ea sufletele, deprinzîndu-le cu o plăcere nobilă şi pură ? În fine, în al treilea loc, întîietatea ce trebuie s-o adăugăm celorlalte două, întrucît înlesneşte descordarea inteligenţei, nu ia oare parte la desăvîrşirea ei ?" - întreabă Aristotel (*"Politica"*) [27:196-197].

Conceptul propus de noi, **meloeticul** ţine de aprecierea artei muzicii în lumina valorilor morale imanente ei, dînd seama de 'virtuţi', precum: ordine, măsură, raţionalizare, simetrie, unitate în varietate, armonie a părţilor şi a întregului, relaţie de susţinere reciprocă. Arta muzicii e semn al altruismului, al

Scanned with OKEN Scanner

încercării de depășire a limitelor individualității, respectînd totodată individualitatea în specificul ei; e împărtășire și comuniune cu ceea ce e dincolo de această individualitate - în fond, însăși rațiunea supremă a artei, în genere ! Muzica este spațiu de libertate și de legătură, în sensul a ceea ce Simone de Beauvoir surprinde: "fiecare este libertate, și fiecare exprimă nevoia de altul" [49]. Convingătoare mărturii sînt, în această privință, lucrările de gen - expresie a infinirii în varietate și în fizionomie particulară și colectivă - tipice clasicismului (cu ideea de umanitate) și romantismului (cu individualismul voluntar, eroic) în muzică.

Într-un anume fel, întreaga *istorie* a *muzicii însoțește istoria valorii* ***umanului*** *și a* ***umanității***, străbătînd momente de afirmare în sens biblic cu sentimentul împovărat de păcatul originar, ori cu "hybris"-ul vechilor greci, cu încrederea în cugetarea adusă în mai multe rînduri în prim planul trăsăturilor proprii spiritului, ca și părții naturale a omului, cu jocul ierarhizării virtuților. Recunoaștem, astfel, în creația artistic-muzicală: 'omul Prometeu', dar și 'Faust', 'omul natural', 'omul luminilor', tipurile consacrate: 'Don Juan, Ahasverus, Don Quijote', 'homo faber' și 'homo sapiens', "pelerinul, mirele și sfîntul" (cf. Nae Ionescu), "supraomul" (lui Nietzsche), omul demnității și al umanității intrinseci, omul izolat, negator, revoltat, alienat, dar și omul în comunitate, în deschiderile ființei sale către celălalt, cu iubire și înțelegere; omul 'supus și stăpîn', umilit și impunător, prins în chingile destinului, dar și liber prin putere creatoare.

Meloeticul este un concept revelator pentru rezonanța valorilor etice ale muzicii. Este un concept-sinteză a două categorii raportabile, în esență, la valorile Frumosului (artistic) și Binelui (moral), un concept în care 'muzică' și 'etic' își stimulează propria împlinire; un concept articulabil ca *stare / în ceea-ce-este* și ca *proces / în ceea-ce-se-face*, esențializînd - în compartimente ale artei și filosofiei - însăși *viața, omul, lumea*.

Meloeticul este un concept integrator, recunoaștere dar și voință de depășire a distincțiilor și de evidențiere a unității componentelor; este un concept-unitate a manifestării muzicale și a semnificației etice a conținutului, a artistului și a operei sale.

Argumentarea **meloeticului** o concepem în funcție de 'opera muzicală', în genere, în care se desfășoară ***umanul***, ca

Scanned with OKEN Scanner

valoare personală (de intenție, gînd și sentiment, de elan temperamental, de voință, de maniera de elaborare, de modul de tratare etc.) și, totodată, ca *valoare universală* (depășire a stării de trecătoare individualitate tocmai în baza conștientizării unei veritabile identități permeate de valorile cele mai înalte: Adevăr, Bine, Frumos; transcendere a limitelor propriei individualități). În același timp, **meloeticul** este *o personalizare a valorilor general-umane* (la nivelul subiecților angajați: compozitor, muzician-interpret, auditor) și *o universalizare* (în măsură mai mare sau mai mică) *a personalității fiecăruia* (dintre subiecții implicați); e *afirmare a individualității prin integrare în omenire, deci a omului în condiția sa temporală dar și în cea eternă; e transcendere, salt calitativ de la individual și efemer, la universal, absolut, imuabil, veșnic; e semn al efortului de transfigurare a 'ceea-ce-este' în direcția a 'ceea-ce-e-dorit-să-fie' - aici, ca* ***progres moral al omului, detașare de real și atașare de ideal****; căci, prin muzică omul crează o lume care, la rîndu-i, îl crează / îl modelează pe el.* Prin nota comună dată de pendularea 'real-ideal', în conceptul nostru 'muzică' și 'etic' se întîlnesc intim.

În arta sunetelor descoperim 'eticul' ce asigură permanenta confruntare cu altul / altceva; identificăm ceea ce caracterizează diferitele niveluri ale eticului: existentul / moravurile, norma / moralitatea, idealul / morala. Muzica, formă fundamentală a creației spirituale, adună universal și individual, conștiință de sine și de altul; e revelație a sintezei și unității originare a lumii spiritului în mișcarea interior-exterior. Considerată prin lucrările de profil, muzica e existență și continuă devenire, stare și mișcare, cu trimitere la principiu și la dezvoltare. Muzica se impune ca expresie desăvîrșită a unității absolute și emanație a absolutului, unitate în mișcare, armonie ce se poate atinge și care se degajă - o armonie plină de noblețe.

Prin caracterul ei, muzica conține tensiunea aspectelor polare; artă temporală - existînd atît cît se desfășoară în timp -, totodată trimite în etern(ul pe care îl obiectivează). Temporalitate și eternitate îi sînt proprii deopotrivă; și, acestea sînt doar două întruchipări ale polarității sub care se manifestă, prin muzică, Ființa - muzica dovedindu-se a fi 'devenire întru ființă', 'devenirea' ca formă concretă a timpului și temporalității.

Scanned with OKEN Scanner

Unitate dinamică a contrariilor, arta muzicii - prin 'forme' de organizare specifice (sonată, concert, suită, simfonie etc.) - *face să se manifeste această unitate; ea menține în armonie, prin transformările contrariilor.* Este ceea ce considerăm a da expresie grăitoare conceptul **meloeticului**. Dînd viață contrastelor (bucurie-suferință, încordare-destindere, ofensivă-retragere, atracție-respingere), muzica are capacitatea de a îndruma sufletul omului spre Bine, spre buna alegere întru progresul din el, întru gîndurile și sentimentele de 'virtute', de umanitate, întru convingerea în forța 'pozitivului' de a învinge 'negativul'. Tocmai dezvăluind contrastele, orientează către echilibrul atît de necesar. Arătînd și 'rău'-l, neputința, furia, deznădejdea, neplăcerea, tot ceea ce desființează, distruge, muzica face loc trebuinței de 'bine'.

Prin **meloetic** intuim obiectivarea artistic-muzicală a eticului cu pulsația contradictorie - proiecție și edificare morală. Căci muzica e șansa de depășire a lipsurilor, a durerii, a grijii (stressante), a limitelor și mizeriei ce pot măcina ființa omului. Iar nevoia de muzică se face cu atît mai mult simțită în vremuri de derută în planul vieții morale. Într-o lume chinuită, absurdă, haotică - în termenii ambiguității faptice morale a Simonei de Beauvoir, ambiguitate ce transpare din aceea că "nici o soluție nu este nici mai bună nici mai rea decît alta" [49:297] -, muzica se constituie în replică pentru restaurarea coeziunii, echilibrului, armoniei - armonia la care se ajunge prin strădania omului de luptător, avînd "sentimentul tragic al existenței și neliniștea metafizică" (D.D.Roșca) [34:180]. 'Bine' și 'rău', afirmare, împlinire, ca și absență, gol, chibzuială și spontaneitate se găsesc în muzică (fără nici un fel de opreliști). Vitalitatea deosebită a acestei arte ține de faptul că în și prin ea se aduce înălțare în sufletul omului.

Muzica prinde cel mai fidel problematicul și tensiunea vieții spirituale - viață cu adevărat omenească, în esența ultimă și în realitatea deopotrivă a 'pozitivului' și 'negativului' -, subiectul angajînd trăiri și reacții sufletești, atitudini și decizii, opțiuni fundamentale, între: deznădejde și suferință, "secreta descurajare" și protestul la decădere, la neputință, forța întăritoare ce tinde "să devină pasiune spirituală și acțiune transformatoare de lume și hotărîtoare de soartă" (D.D.Roșca) [34:204]. Rod al ideilor generatoare de Frumos și Bine, scopul

Scanned with OKEN Scanner

muzicii este întru asemenea perspectivă "eroică", în fapt perspectivă a echilibrului. *Muzica înseamnă ordine, măsură potrivită a întocmi norma cea mai dreaptă existenţă în adevăr; muzica e simbolul unei lumi pline de virtuţi şi frumuseţi, o lume de sublimare pe calea extazului, o lume de desăvîrşire umană.*

Muzica de artă are tăria de a ajuta, în chip hotărîtor, omul timpului nostru - poate, mai mult ca oricînd, prins de griji, frămîntări, îndoieli, de neliniști și temeri, cu tendințe sufocante (față de sine, față de semeni, față de mediul geocosmic), ce exacerbează egoismul, lăcomia, violența, disprețul, înstrăinarea. Fără a trece indiferentă la această stare de dezagregagre pînă la pierdere a umanului, dimpotrivă, încorporînd-o - așa cum o demonstrează ineditele încercări de limbaj muzical ale sec.XX (eclectism, experiment, probabilism, bruitism, muzică concretă, electro-acustică, stochastică) -, creațiile de gen sînt un mijloc de contrapunere la starea amintită; reprezintă un mijloc de transcendere a unei asemenea stări și de oferire a celeilalte fațete de care omul, prin natura sa, are din totdeauna nevoie: *așezare în lumină, încredere, echilibru, armonie.* Astfel se explică și întoarcerea multor compozitori contemporani (mișcarea 'retro') la modelul dat de clasicism(ul muzical), precum și la străvechile cadre ale modalismului, prin caracterul de noblețe atinse de acestea.

Meloeticul trimite la etica veritabilă a expresiei muzicale (prin valoarea morală a Frumosului): aflarea unei noi căi, conformă progresului spiritului uman, în permanentă relație cu originea și esența Creației. Muzica e rostire particulară a mișcărilor sufletului omenesc în atingere cu idealul suprem: *idealul* ***armoniei, echilibrului, unității, perfecției.***

Meloeticul *se conturează prin 'valențele pozitive' - cele ce lucrează întru exigența (la scară universală și umană a) 'echilibrului', 'proporției', întru 'experiența armoniei'.*

Angajare reciprocă a valențelor axiologice ale 'muzicii' și 'eticului', **meloeticul** funcționează (și) ca un principiu de valoare, mai ales că partea primă din care se compune - 'muzica' - dovedește caracterul autarhic - faptul de a-și ajunge sieși și de a fi independentă -, caracter despre care grecii antici spuneau că este un mare bine [cf.50]. Cît privește partea a doua a conceptului propus, 'eticul' poate da măsura în care valorile

Scanned with OKEN Scanner

general-umane (valori prioritar morale) sînt factor ce declanşează şi întreţine creaţia muzicală. În acest sens, întreaga istorie a muzicii oferă exemple elocvente pentru **meloetic**.

Muzica înseamnă cunoaştere, sensibilitate, vibraţie la valoare. Ea poartă informaţii între oameni, întărind coeziunea lor, solidarizîndu-i pe anumite moduri de sensibilitate, învăţîndu-i, educîndu-i chiar să simtă şi să gîndească; şi, astfel, să înţeleagă mai profund, mai luminos, mai frumos, deschizînd perspective de organizare spirituală mereu noi şi subtile. Istoria artei sunetelor reprezintă (şi) confesiunea sonoră a oamenilor şi timpurilor, expresia năzuinţelor, aspiraţiilor la cele mai înalte trepte.

Este necesară cercetarea, cunoaşterea şi înţelegerea muzicii prin valorile ultime; respectiv, descoperirea noblеţei, a ordinii, a logicii interioare; recunoaşterea adevărului că omul nu poate trăi în haos, ci are nevoie de unitate şi armonie.

Prin cînt, dobîndim (şi) conştiinţa modelului a ceea ce omul face cu sens; anume, omul cu o imaginaţie creatoare, cu o concepţie, cu o structură sufletească prioritar întru optimism(ul - singur în măsură a asigura creativităţii noi şi nebănuite deschideri).

2. Meloeticul - unitate a 'valorilor etice' şi 'creaţiei artistice-muzicale'. Itinerarii în timp

În *"Scrisoare despre umanism"*, Martin Heidegger sesizează că în tragediile lui Sofocle găsim un ηθος mai originar decît în prelegerile de "etică" ale lui Aristotel. Întru adevărul unei atare idei se constituie încercarea noastră de a demonstra că arta muzicii este din plin revelatoare pentru universul etic; eticul prins în ţesătura întregii existenţe, implicînd judecăţi şi sentimente, variate stări de spirit, opinii, mentalităţi, concepţii, obiceiuri, atitudini, fapte. În muzică, într-o manieră particulară, aflăm concretizarea tuturor acestora.

Problematica etică ce poate fi "structurată pe temele: idealul moral, libertatea morală, sensul vieţii" (Tudor Cătineanu) [51] reprezintă sursă pentru creaţia muzicală; totodată, capătă

Scanned with OKEN Scanner

expresie prin aceasta şi, nu în ultimul rînd, se instituie în finalitate (mai mult sau mai puţin intenţionată) a muzicii. Din totdeauna - şi stă mărturie întreaga evoluţie a muzicii, prin lucrări de certă valoare -, temele mari filosofico-etice, problemele şi raporturile morale, valorile şi idealurile eterne ale umanităţii au preocupat şi au inspirat compozitorii care au căutat să le prindă în creaţiile muzicale; de asemenea, artiştii şi ascultătorii care le-au interpretat într-o asemenea perspectivă.

Luînd ca elemente de referinţă 'creaţia muzicală' şi 'valorile morale', ne propunem, în cele ce urmează, a contura parte din aspectele care le caracterizează unitatea, ca argument întru conceptul **meloeticului**.

Dispunînd de cei mai numeroşi termeni pentru a fi desemnate (Tudor Vianu) [cf.52], *'valorile morale' se impun în contactul cu fenomenul artistic-muzical într-o multitudine de planuri ce ţin de specificul artei muzicii, de izvorul, geneza, existenţa însăşi a operelor muzicale, de mesajul conţinut de acestea, de efectul pe care ele îl au, precum şi de procesul propriu-zis creator, de intenţia şi posibilităţile de exprimare ale celui care scrie muzică, de personalitatea executantului şi cea a auditorului.* Aceste planuri fiind greu de delimitat, le abordăm în interconexiunea ce o proclamă.

Subliniem, încă o dată, faptul că în atenţie avem 'valorile etice pozitive', acele valori ce sînt inseparabile omenescului din om şi din cultura creată de el în timp. Sînt valori, precum: *iubire* şi *comuniune, bucurie de a trăi, noblеţe, demnitate, speranţă, înţelepciune, dăruire, sinceritate, patriotism, aspiraţie spre 'bine'*, spre *dreptate, libertate* şi *fericire* - valori afirmate sub auspiciile unui etern ideal moral: *idealul Umanului.*

"Revelaţie mai înaltă decît înţelepciunea şi filosofia" - cum o aprecia Beethoven -, muzica, prin trăsăturile particulare (caracter temporal şi inefabil, grad sporit de idealizare şi abstractizare, ca şi de universalizare), mai mult decît celelalte arte, pare a da seama de chiar felul-de-a-fi-esenţial-uman. Prin magica-i putere de a trimite la Idee - Platon trata muzica drept una din cele "patru specii în care se împarte Binele" [cf.53] -, la "fiinţă" - cum sesiza Schopenhauer, numind-o "arta regală" -, muzica ne revelează sensul ascuns, principiul profund al existenţei. Muzica este cea prin care se face mai autentic auzit glasul umanităţii şi al unui ideal suprem. Raportîndu-ne la origini,

Scanned with OKEN Scanner

ne amintim că noțiunea întrebuințată de grecii antici pentru a numi arta sunetelor, aceea de 'armonie', avea - alături de echilibru, simetrie, măsură - o semnificație morală, esențele ideale fiind valori morale dintre care 'virtutea' (valoarea supremă) avea ca efect 'fericirea'.

Într-o perspectivă diacronică, fenomenul muzical se prezintă ca evoluînd în intimă relație cu marile idei și concepții filosofico-etice. În muzică, omul dă expresie meditației grave asupra 'vieții și morții', asupra 'destinului și libertății', asupra nenorocirii de care are parte, dar și fericirii la care aspiră neîncetat. Muzica se dovedește a fi o vibrantă modalitate de concretizare a unui fond ideatic general-uman, valorizabil din punct de vedere etic, al celor mai diverse sentimente și stări de spirit: credință, solidaritate, bucurie, iubire, tărie sufletească, dar și durere, suferință, teamă, înstrăinare, ambiguitate, absurd; elan și descurajare; reușită și eșec; revoltă și pace; îndoială, alegere, hotărîre. Tuturor acestora, muzica le e limbaj generos, dînd la iveală, în fapt, omul în condiția sa autentică, în unicitatea și spontaneitatea momentelor existențiale. Arta muzicii s-a dezvoltat în legătură cu orientarea metafizică a vieții spirituale și cu motivarea ei prin convingeri profund etice.

Putem urmări, în istoria muzicii, o anume evoluție în paralel cu cea a ideilor filosofice, în special a valorilor etice; chiar de la începuturi, cînd cuvîntul se însoțește cu cîntarea și cu mișcarea corporală, trecînd prin etapa de definitivare a 'muzicii pure', ca și prin aceea a reîntîlnirii componentelor amintite în 'drama muzicală'.

Adoptînd clasificarea lui Paul Bertrand, distingem: A.Arta Veche - cu diviziunile: antichitatea (cînd muzica însemna ritm și melodie, împreună înfățișîndu-se cu gestul și cuvîntul); Evul Mediu (cu excluderea gestului). Pentru aceste prime etape, forma de manifestare a creației muzicale este 'monodia', care va fi înlocuită în Renaștere cu 'polifonia' în baza 'contrapunctului'. B.Arta Modernă - cu diviziunile: arta clasică (cu principiul considerării muzicii în sine, impunerea 'armoniei' cu ideea 'tonalității', afirmarea 'muzicii pure', preocuparea pentru echilibrul 'formei'); arta romantică (readucerea cuvîntului în relație cu muzica, dezvoltarea 'muzicii dramatice'); arta contemporană (sinteză a tuturor elementelor muzicii, dezvoltate

Scanned with OKEN Scanner

astfel în vederea realizării unei maxime capacități de expresie) [cf.54].

În aceste cadre, **meloeticul** poate fi urmărit, prin: evoluția elementelor constitutive, a modalității de manifestare, într-o mișcare circulară, ființială. Anume: 'monodie' - expresie a Unului -, 'polifonie' - Unul în diversitatea ipostazelor, în mișcarea continuă, mișcare contrară a vocilor ('contrapunct'), cu sens -, 'armonie' - aflare, în rezonanța produsă prin simultaneitatea vocilor, a Unului, revenire în Unul, în plinătatea acestuia -. Totodată, dintr-o altă perspectivă, trecută tot prin istoria muzicii, **meloeticul** își află argumente în evoluția creației artistic-muzicale de la sincretismul anticilor, la desprinderea și la impunerea de sine stătătoare a 'muzicii pure', cu diferitele reîntoarceri la combinația cu gestul și cuvîntul, pentru a triumfa, ca sinteză mereu îmbogățită, în ceea ce rămîne adevărata și elevata muzică, 'muzica pură' / 'muzica absolută'. Recunoaștem, într-un astfel de traiect sinuos, ondulările - căutări ale expresiei potrivite - ce marchează mișcarea Spiritului în devenirea întru Ființă. Ceea ce ne pare a fi cel mai important este faptul că, redînd, în modul cel mai generos și mai subtil, starea de conflict - ontologico-etic -, muzica oferă șansa alegerii echilibrului și armoniei. Asimilînd dualul (specific eticului), conținînd neliniștea provocată de opoziția real-ideal, muzica demonstrează o remarcabilă capacitate de a orienta către ideal.

Demersul nostru interpretativ asupra **meloeticului** este unul asupra interferenței de esență a componentelor: 'creația muzicală' și 'valorile morale', într-o vedere istorică ce-și are punct de pornire în spiritualitatea vechii Elade.

Arta greacă (ce sintetizează antichitatea europeană) se înfățișează ca un tot armonios; elemente diferite se asociază și coordonează după marea lege a Eurythmiei. Pentru greci, cuvîntul este factorul cu rol conducător în muzică; mai mult chiar, existînd o oarecare teamă de a lăsa cîntul exclusiv pe seama instrumentelor muzicale (ce ar putea duce la o scăpare de sub control a forțelor uriașe ale muzicii, la o îndepărtare a acesteia de rostul ei moral), cuvîntul satisfăcea funcția ordonatoare din punct de vedere moral, fiind, ca atare, nelipsit din cînt. Astfel se prezintă 'monodia' esențialmente reglată pe poezia cu care se însoțește.

Scanned with OKEN Scanner

Deslușim o anume concepție privind arta completă ca expresie a Vieții cu Legea ei, a acțiunii ca stăpînire și orientare a forței după un ideal superior. În drama greacă recunoaștem dualitatea-confruntare (ce se va transmite de-a lungul întregii dezvoltări a spiritualității omenești) 'frumos'-'urît', transpusă de creștinism, ulterior, cu precădere, în conflictul 'bine'-'rău'. Muzica era componentă a tragediei - acea culme a geniului elenic, la care se referă Aristotel, în *"Poetica"*. "Tragedia este imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, și nu povestită, și care stîrnind mila și frica săvîrșește curățirea acestor patimi" [17:1449b 23-27] . Definiția dată de către Stagirit tragediei este lămuritoare și pentru sublinierea funcției cathartice - de purificare de ceea ce e exces în pasiunile sufletești, de îndrumare spre măsură și echilibru - a acesteia; și, deci, și a componentelor ei; în mod deosebit, a muzicii. Căci, de la același autor aflăm că muzica este "cea mai de seamă podoabă", unul din "apreciabilele elemente proprii" tragediei "mulțumită cărora desfătarea privitorului e considerabil sporită" [17:1450b 15]. De altfel, Aristotel ne-a lăsat importante referiri privind puterea morală a muzicii; de unde, și necesitatea unei educații muzicale, necesitatea studierii și practicării artei sunetelor respectînd anumite principii și reguli. În *"Politica"*, filosoful notează: "Muzica /.../ este evident o imitațiune directă a senzațiunilor morale"; "e bine a învăța copiii să execute ei înșiși muzică. /.../ atunci ei vor fi în stare să prețuiască frumosul și să-l guste cum se cade" [27:200,202]; în ceea ce privește instrumentele muzicale, ele sînt "bune de format auzul, și de dezvoltat îndeobște inteligența" [27:203]; am nuanța - luînd în seamă împletirea, în concepția lui Aristotel (din *"Etica Nicomahică"*), a inteligenței ca "virtute dianoetică" cu ansamblul "virtuților etice" -, adăugînd: instrumentele probează utilitate pentru formarea caracterului.

La vechii greci, muzica era componentă a diverselor cînturi, imne către zei, elogii aduse marilor bărbați etc., mereu fiind în corespondență perfectă cu ideile de 'ordine' și 'armonie' ce subsumează virtuțile: *înțelepciune, dreptate, curaj, cumpătare, prietenie.* Compozițiile muzicale ale Eladei - prin ceea ce s-a păstrat - sînt mărturii pentru teoria ethos-ului muzicii elaborată de greci, teorie centrată pe concordanța dintre 'melos' și virtuțile

Scanned with OKEN Scanner

pe care acesta trebuie să le cultive. Amintim 'nomos-ul citharodic' (unul din primele genuri ale compoziției muzicale) reprezentat prin creațiile lui Terpandros (sec.VII în.Hr.) ce elogiază curajul și eroismul [cf.55,56]. De asemenea, epitaful lui Seikilos, *"Skolionul"* (datat, după unii autori, sec.II-I în.Hr. [cf.57], după alții, sec.I d.Hr. [cf.58]), "un mic lied expresiv, cu melodie plină" [59], un îndemn la viață în maniera hedonismului cirenaic privind plăcerea prezentă, trăirea cu bucurie a clipei - așa cum reiese și din versul de început: "Cît trăiești, strălucești".

Muzica a reprezentat, încă de la Pitagora, o modalitate principală a vieții spirituale, în relație directă cu ethos-ul, îndeplinind o sumă de funcții dezvoltate cu predilecție de gîndirea filosofică a epocii eleniste - epocă în care "filosofia începe să se înrudească tot mai mult cu o predică morală", "logos-ul este impregnat de ethos, este dominat și restructurat în funcție de cerințele acestuia" (Constantin Marin) [60]. Muzica avea de îndeplinit funcția de îndemn la 'ataraxie' (lipsa tulburării) și 'apatie' (absența pasiunilor), la fortificare; respectiv, la purificare și salvare morală - transmise, prin caracterul benefic, peste veacuri, pînă astăzi.

În valențele artei sunetelor (enunțate de vechii greci): 'mimesis', 'poiesis', 'katharsis', identificăm virtuțile și prin determinațiile eticului, fapt revelator pentru conceptul **meloeticului**. În sprijin, aici, ne vine și mențiunea lui Plutarh: "virtutea de frunte a muzicii - și cea mai frumoasă - ne ajută să răspundem cu har celor trimise prin harul zeilor. Și apoi, în al doilea rînd, prin muzică obținem acordul de purificare, cel integrat unei melodii, cel care se supune principiului armoniei" [61].

Desprindem, în genere, din teoria ethos-ului muzicii grija manifestată pentru cîntecele prin care se realizează vindecarea și purificarea morală, cîntecele care, totodată, entuziasmează, dînd "o bucurie nevătămătoare" (Aristotel) [27:206]; "muzica este deci o adevărată bucurie; și pentru că virtutea constă tocmai în faptul de a putea să ne bucurăm", "nimic nu merită mai mult studiul și grija noastră, ca deprinderea de a judeca sănătos lucrurile, și de a pune plăcerile noastre în senzațiuni morale și în fapte virtuoase" - citim în *"Politica"* [27:199,200]. Muzica e semn al participării conștiinței artistice la virtute - în cele 4 specii enunțate, îndeobște, de către vechii greci: înțelepciunea (σοφια),

Scanned with OKEN Scanner

dreptatea (διχαιοσυνη), curajul (ανδρεια), cumpătarea (σωφροσινη) și care dau virtutea desăvîrșită (Platon) [cf.62]; 'virtutea' ce se găsește în legătură cu utilul, cu rațiunea, ca fiind 'bine'-le ("*Menon*") [62:87d, 87e, 89a].

Ethos-ul muzicii cunoaște o revalorizare în creștinism. Cîntarea este folosită pentru a înlesni înțelegerea adevărurilor creștine și pentru a susține credința. Muzica devine mijloc de închinare lui Dumnezeu, de comuniune cu Creatorul. Sînt elaborate cîntări speciale, "psalmi, imne și ode spirituale" (menționate și în Matei, Marcu, Luca, în "*Epistole*" - Prima către Corinteni, către Efeseni, către Coloseeni -, în "*Faptele Apostolilor*", în "*Apocalips*"). Inițial, asemenea cîntări sînt create în biserica bizantină, fiind ulterior preluate în Occident unde se cunosc remarcabile contribuții. Augustin (sec.IV-V), spre exemplu, este autorul unor imne, iar în cele 5 cărți "*De Musica*" fondează întreaga teorie muzicală apuseană a Evului Mediu, luînd ca model teoria greacă; la rîndu-i, Anicius Manlius Severinus Boetius (sec.V-VI), în tratatul "*De institutione musica libri*", aduce - sub influența anticilor Pitagora, Platon, Aristotel, a neopitagoricienilor Nicomah, Proclus - axioma: muzica este o știință - idee prezentă la toți teoreticienii medievali, într-o îndelungată epocă în care muzica și-a găsit un loc de cinste în quadrivium (după aritmetică și geometrie, înaintea astronomiei). 'Melodia creștină' evoluează de la primele imne orientale și romane (sec.II-III), prin cîntul ambrozian la Milano (sec.IV) și cîntul gregorian la Roma (sec.VI-VII), pînă la 'cantus planus' (începînd din sec.XI).

Intuind în muzică mijlocul de a acționa direct asupra sufletelor credincioșilor, creștinismul a introdus-o în cult și în liturghie, descoperindu-i înalta semnificație, de esență mistică. Este rolul Sf.-lui Ambrozie care, în sec.IV, a trecut la folosirea sistematică a cîntului ce și-a găsit împlinire prin reforma înfăptuită de către Sf.Grigorie către anul 600, prin reunirea melodiilor bisericii într-un ordin musico-liturgic. De numele lui Grigorie cel Mare se leagă încercarea de a împămînteni, în Apus, limbajul muzical al cîntării orientale, prin alcătuirea "*Antiphonarului*" - colecție de cîntări bisericești -, a cărui bază o formează ansamblul celor 8 'tonuri' / 'eh'-uri sau 'moduri'; ca atare, 'cantus planus'-ul din biserica Occidentului are la temelie 8 'moduri' (4 "autentice" și 4 "plagale"), ce imită sistemul muzical

Scanned with OKEN Scanner

greco-oriental - semn al continuității cîntării cu fundamentele puse în Răsărit -. Cîntul gregorian (sau 'cîntul plan') s-a impus ca limbaj muzical al rugăciunii; al rugăciunii în comun.

Creștinismul a deplasat omul spre viața sufletească, spre interioritate. Or, muzica este, prin excelență, artă a interiorității. Treptat, s-a eliberat de celelalte arte, pentru a se desprinde de orice tendință profană, rămînînd asociată doar cu cuvîntul; anume, cuvîntul textelor sfinte ale Bisericii. În creștinism, muzica este folosită ca limbă exclusivă a liturghiei, probînd un important rol pentru disciplina religioasă a penitenței și rugăciunii; e o muzică avînd destinație sacră.

Relația intimă a muzicii cu universul 'virtuților' - *iubire, credință, iertare, nădejde, caritate* - este o coordonată definitorie creștinismului. Se evidențiază ideea privind acțiunea benefică a muzicii: "Iar cînd duhul cel rău era peste Saul, David, luînd harfa, cînta și lui Saul îi era mai ușor și mai bine și duhul cel rău se depărta de el" - stă scris în *"Regii"* [63].

Părinții Bisericii intuiesc rostul plăcerii cîntului în transmiterea și asimilarea învățăturii creștine, în cultivarea sufletului pe calea virtuții și a desăvîrșirii. În muzică, Biserica creștină află mijlocul de creare îngrijită a unei stări sufletești pline de frumusețe, de bucurie și plăcere; și astfel, mijlocul ce favorizează îndepărtarea de patimi și dobîndirea celor ce sînt de folos credinciosului. Muzica este folosită pentru exprimarea sentimentului religios: pură contemplare sau adorare a lui Dumnezeu. În acest sens, edificatoare sînt aprecierile unor slujitori ai bisericii, totodată și remarcabili teoreticieni ai artei muzicii. Fericitul Augustin, în tratatul său *"De Musica"* (datat anul 387) subliniază efectele muzicii asupra întăririi în cucernicie a sufletului credinciosului. Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus (cca.490-580) a formulat teorii privind utilitatea muzicii, efectele ei morale și terapeutice [cf.56]. O interesantă reformă în arta sunetelor, constînd în simplificarea cîntului bisericesc, se datorează lui Guy d'Arezzo (sec.X-XI), autorul lucrării *"Micrologus de disciplina artis musicae"*; (lui i se atribuie, între altele, inventarea portativului muzical). Pentru Toma d'Aquino (sec.XIII), în *"De Arte Musicae"*, "muzica ocupă primul loc printre cele 7 arte liberale"; prin efectele ei în privința devoțiunii, muzica este "cea mai nobilă dintre științele umane" [apud 64]. În sec.XV-XVI, Luther atribuie muzicii o înaltă funcție morală; îi

Scanned with OKEN Scanner

recunoaşte locul imediat după teologie, socotind-o a fi "dar al lui Dumnezeu"; cu ajutorul ei "uităm mînia şi toate viciile" [apud 64:57].

Muzica sacră este pusă în serviciul cultului. Este o muzică bisericească, cu caracter solemn, mistic, sublim, potrivit a exprima, în formă artistică, sentimentul divin. Este o muzică în corespondenţă cu rolul bisericii creştine, de legătură spirituală unificatoare. Arta sunetelor este valorificată ca instrument în vederea atingerii seninătăţii, element de unire între oameni, pavăză şi mîngîiere; este adusă în prim-plan capacitatea muzicii de a face să ia fiinţă cugetele cele înţelepte. Cu deosebire, se observă un utilitarism etic în relaţie cu cîntarea bisericească pe psaltichie, ţinînd de practica socială a muzicii la serviciul Sfintei Liturghii, la serviciul de seară, cîntări la anumite date (în Postul pascal, de Paşti şi în diverse praznice împărăteşti), cu anumite prilejuri (la Hirotonie, Cununie, Sfinţirea Bisericii, la înmormîntări şi parastase, în "*Te Deum*").

Psalmodia este cîntare plină de armonie, "început, creştere şi sprijin" pentru credincioşi. "Psalmul este liniştea sufletelor, răsplătitorul păcii, potolitorul gălăgiei şi al valurilor gîndurilor. El face să slăbească mînia sufletului şi înfrîneză pornirea către patimi; este tovarăşul prieteniei, apropierea celor care stau departe. /.../ Psalmodia aduce cu sine tot ce poate fi mai bun: iubirea" [65].

Conţinutul profund moral-religios este vădit în muzica bisericească - o muzică vocală, ce urmează un text (literar), muzică ce a cunoscut o deosebită înflorire începînd cu sec.VI, odată cu repertoriul gregorian. Provenit din cîntul bizantin şi adaptat climatului muzical al Occidentului, cîntul gregorian reprezintă mijlocul cel mai pur şi mai sublim al sentimentului religios.

'Monodia bisericească' reprezintă expresia virtuţilor religioase: *iubirea, credinţa, nădejdea / speranţa, mila, caritatea, iertarea, smerenia*, virtuţi ce sînt sădite în sufletele credincioşilor, unindu-i între ei, precum şi pe ei cu divinitatea; sînt, acestea, valori-scop pe calea eliberării de patimi, în efortul în-dumnezeirii, valori fundamentale prin caracterul lor formativ, constructiv, ca replică la tot ce distruge, ca replică la: ură, disperare, trufie, răzbunare, minciună, 'rău'; sînt valori prin care, în fond, se dezvăluie omului Binele şi bucuria superioară; căci, "numai

Scanned with OKEN Scanner

iubirea sau comuniunea în libertate e izvorul binelui" - arată Dumitru Stăniloae [66].

Cu spiritualitatea creştină, tot mai mult a fost pus în lumină caracterul utilitar benefic al muzicii, în chiar temeiurile ei ce deschid către hedonism şi eudemonism; respectiv, în cele ale plăcerii (sufletului), ale înaltei bucurii, ale fericirii pe care această artă o generează şi o cultivă. Cîntarea este folosită de religia creştină datorită valenţelor ei de a facilita trezirea şi întreţinerea în om a sentimentului religios şi moral. În consecinţă, în sec.XI-XII muzica devine arta menită a fi practicată spre lauda Creatorului.şi pentru a spori frumuseţea şi înţelesul rugăciunilor. Acţionînd nemijlocit asupra inimii, muzica este folosită pentru pregătirea omului în vederea practicării virtuţilor creştine cardinale.

În vreme, arta sunetelor s-a dovedit a fi cel mai bun aliat al Bisericii creştine; cîntarea emoţionează şi pleacă genunchii, cucerind sufletul virtualului credincios înaintea dogmei. În spiritul acelui *"Laudate Dominum"*, muzica sacră medievală e în deplin acord cu imperativul enunţat de către Augustin, anume de a avea "efect asupra întăririi în cucernicie a sufletelor credincioşilor" [apud 64:41].

În timpurile de glorie ale 'cîntului plan', muzica divină se adresează atît simţurilor (prin expresivitatea afectivă şi prin rolul de ornament), cît şi intelectului. 'Drama liturgică' dă posibilitatea unei trăiri sincere şi profunde, concomitent unei bucurii nobile, sub auspiciile principiilor eticii creştine: principiile iubirii universale, comuniunii, iertării, fericirii spirituale. În fond, 'drama liturgică' este ea însăşi o evocare a idealului etic suprem: desăvîrşirea personalităţii întru modelul absolut ce-i este dat, întru "chipul şi asemănarea lui Dumnezeu".

Universalizarea 'modurilor' antice de către Biserică, în Evul Mediu, semnifică şi manifestarea posibilităţii unificării, a înfrăţirii tuturor indivizilor într-un ideal comun de viaţă; muzica dînd expresia solemnului, a sublimului, a fericirii, respectiv formei artistice a sentimentului divin, misterios, celest. Una dintre cele mai vechi cîntări cunoscute este un grăitor exemplu, în acest sens: *"Hi parthenos imera" / "Fecioara astăzi"* - o laudă înălţată Fecioarei născătoare de Dumnezeu.

Perioada sec.IX-XI, a începuturilor stilului polifonic în muzică, ce a pregătit naşterea formelor muzicale laice, este

Scanned with OKEN Scanner

marcată în orizont tematic de valorile etice. Lucrări ale timpului dau seama de preferința pentru *elogiul eroismului* (*"Cîntecul bătăliei de la Fontenoy"*, *"Mille Francos"*), *dorul de patrie* (*"Cîntecul lui Godescalc"*), sentimentul *iubirii* curate, al *admirației* (*"Oda către Filis"*, pe text de Horațiu).

În sec.XI-XIII, odată cu arta menestrelilor, a trubadurilor, truverilor și minesingerilor, creațiile muzicale dau expresie, mai ales, unor stări sufletești intime și relației 'om-natură'. Amintim, ca lucrări elocvente în această privință: un text de Rambaut de Vaqueiras, *"Kalenda Maia"*, pus pe muzica unei estampide, *"Cîntecul lui Montaudon"* - enueg în care autorul își mărturisește nemulțumirea față de cele ce se petrec la castel și față de oamenii din jurul său [cf.67]. Prin așa-numitele 'chansons de geste', sînt transmise virtuțile feudale: *credința*, *curajul*, *loialitatea* față de egal și față de superior.

Tratarea unor astfel de subiecte, în paralel cu cele de factură religioasă care afirmă virtuțile "teologale" (credința, caritatea, speranța) formulate de Toma d'Aquino - virtuți accesibile numai prin intermediul grației divine, Dumnezeu identificîndu-se cu Binele suprem întrucît este cauza tuturor perfecțiunilor - continuă și în compozițiile muzicale ale sec.XIV-XVI. Astfel, Guillaume de Machaut oferă exemple atît în muzica laică: chansona *"Ma chiere dame"*, *"Chanson balladée"* / *"Virelai"* [cf.68], precum și în muzica religioasă: *"Missa de la Notre-Dame"* - prima 'missă' de autor -. De asemenea, creații aparținînd lui John Dunstable (*"O Rosa Bela !"*, cîntec omagial de iubire), Gilles Binchois (*"Tristes plaisirs"*, o romanță de mare tandrețe [69]), impresionantul *"Requiem"* semnat de Ockeghem, piese de Josquin des Pres (frottola *"El Grillo"*, chansona *"Mille regrets"*) [70].

Secolul al XVI-lea, al Renașterii plenare în muzică, vine, în spiritul concepției umaniste a timpului, cu accentuarea *idealului comuniunii dintre oameni în gloria divinității*. Nume de referință, pentru creația artistic-muzicală, sînt: Palestrina (muzicianul prin care se impune stilul 'a cappella') și Victoria - autori celebri prin motetele lăsate, între care *"Nos autem gloriari"*, *"O vos omnes !"* -, Orlando Lasso - important compozitor de chansone, villanele și madrigale, precum madrigalul-serenadă de iubire *"Matona mia cara"*.

Scanned with OKEN Scanner

Epoca Barocului muzical (sec.XVI - începutul sec.XVIII), epocă a zămislirii marilor construcții în arta sunetelor, înseamnă o întoarcere la valorile antichității grecești, fără însă a se neglija valorile istoriei și moralei creștine; aceasta, mai cu seamă prin crearea genului 'operei', ca restituire a tragediei antice. În cadre sociale schimbate, cu noi repere spirituale, în condițiile dezvoltării ample a artei muzicale, 'opera' (ca gen) se impune prin Claudio Monteverdi (*"Orfeu"*, *"Întoarcerea lui Ulise în patrie"*), Jean-Baptiste Lully (*"Alcesta"*, *"Tezeu"*), Henry Purcell (*"Dido și Enea"*, *"Regele Arthur"*) [cf.71]. Totodată, se dezvoltă genul 'oratoriului', în care au excelat Carissimi (*"Iefta"*, *"Damnatorum lamentatio"*), Heinrich Schutz (*"Cele șapte cuvinte ale lui Iisus pe cruce"*) [cf.68:229-231], Delalande și alții.

Tot mai mult, în muzică se prefigurează *aspirația la libertate* și *demnitate* a ființei umane; cu deosebire, în creația lui J.S.Bach și a lui G.Fr.Haendel. *Încrederea în om* și *în viață*, ca încredere în sine, dar și în lume, se degajă din muzica celor doi maeștri ai compoziției; dar, în maniere diferite: prin retragere în sine, adîncire a introspecției, a meditației, la Bach - muzicianul care a știut să atingă perfecțiunea atît în muzica laică (cele patru *Suite pentru orchestră*, cele șase *Concerte brandenburgice*, *"Clavecinul bine temperat"*), cît și în lucrări de muzică religioasă (cantatele, oratoriile, *"Patimile după Ioan"*, *"Patimile după Matei"*, *Marea missă în si minor*, *"Magnificat"*, *"Oratoriul de Crăciun"*); printr-o atitudine deschisă, un fel de explozie, la Haendel - cu impresionanta expresie a forței vitale ca o forță a înfruntării, omul fiind conturat și prin sentimentul naturii (precum în uvertura *"Rodelinda"*, în ciclurile de *Concerti grossi*, în suitele *"Muzica apelor"*, *"Focuri de artificii"*), ca om al credinței conștientizînd valoarea libertății, glorificînd pe Mîntuitor, ca parte a poporului devenit erou de luptă și suferință (în oratoriile *"Iuda Macabeul"*, *"Mesia"*, *"Israel în Egipt"*).

Afirmarea cu vigoare a 'muzicii pure' în perioada Clasicismului (muzical) a însemnat un triumf al însăși expresivității artei sunetelor reprezentată magnific de J.Haydn, W.A.Mozart și tînărul L. van Beethoven.

Încredere, *lumină*, *robustețe*, *veselie* sînt parte din caracteristicile creației lui Haydn (cum stau mărturie cele peste 100 de simfonii, quartetele și triourile cu pian, sonatele, concertele, oratoriile *"Anotimpurile"*, *"Creațiunea"*, uverturile).

Scanned with OKEN Scanner

Dragostea de viață, speranța, afirmarea unei umanități sub pecetea "celei mai înalte libertăți și simplități, o umanitate dincolo de toate barierele convențiilor și prejudecăților" [72] transpar din muzica lui Mozart - "artistul modern care se apropie cel mai mult de vechii greci, prin sublimul și puritatea expresiei", cum l-a caracterizat Romain Rolland [apud 64]. Orizontul spiritual al marelui compozitor poate fi deslușit din tematica numeroaselor sale 'opere' (22), dar și din muzica sa simfonică și de cameră, în care este evitat orice fel de programatism. Pornind de la o muzică utilitară, a divertismentului de salon, geniul din Salzburg ajunge, mai cu seamă în ultimele opusuri ale creației sale, la o dramaturgie ce esențializează și abstractizează procedeele 'operei', elaborînd imagini ce țin de zonele cele mai înalte ale gîndirii și ale speranțelor umane. Dacă Arthur Schopenhauer considera arta muzicii drept o reprezentare directă a Voinței, muzica lui Mozart nu face altceva decît să exemplifice, prin concretețea ei sonoră, această idee; argumente sînt, în special, ultimele simfonii și quartete, *"Requiemul"*, precum și tulburătorul *Quintet pentru clarinet și instrumente de coarde*.

Lupta cu destinul, înțelegerea superioară a soartei și *biruința asupra ei, eroismul* și imaginea eroului ca întruchipare a *speranței de libertate* sînt definitorii suflului patetic al muzicii lui Beethoven, în tumultul unei mari bogății de idei și sentimente. Creația beethoven-iană este expresia crezului compozitorului, avînd - după propriile-i mărturisiri - ca piloni: *demnitatea, libertatea, fericirea* [cf.64]. În lucrări monumentale, Titanul din Bonn scrie o muzică tonică, de eroism imanent; întreaga sa operă, cu deosebire cea camerală și simfonică, fiind manifestarea unei mari iubiri de oameni. Prin muzica lui Beethoven, prinde contur chiar drumul spre desăvîrșire, spre împlinire a ființei umane care, în concepția marelui muzician, se află într-o indisolubilă determinare cu manifestarea liberă a facultăților spiritual-morale ale omului. Cele "trei iubiri" identificate de către Vincent d'Indy în muzica unei a doua perioade, "a omului", în creația beethoven-iană, prezintă o semnificație ce se cuvine a fi subliniată [cf.73]; "iubirea femeii", "iubirea naturii" și "iubirea de patrie" [id.] formează o triadă pe care o surprindem în sonatele, liedurile, quartetele, simfoniile (de la a II-a pînă la a VIII-a), uverturile (*"Coriolan"*, *"Leonora"*, *"Egmont"*), opera *"Fidelio"* - lucrări scrise în perioada 1801-1815. Continuăm, afirmînd că o

Scanned with OKEN Scanner

unică, o uriașă iubire, îndeobște, guvernează în creațiile din ultima etapă - etapă în care, privit în lumina geniului său, Beethoven ne apare, la scara umanului, asemeni Creatorului. Din această vreme (1815-1827) datează, între altele, excepționalele lucrări: *"Missa solemnis"*, *Simfonia a IX-a* (ce se încheie cu mărețul imn al înfrățirii între oameni, *"Oda bucuriei"*, pe versurile lui Schiller), *Quartetele op.127-135.*

Romantismul muzical - anunțat deja de către Beethoven - înseamnă, pentru istoria muzicii, cultivarea *evenimentelor intime* - de către Schubert (a cărui *Simfonie "Neterminata" în si minor* rămîne un tablou sonor fără egal al conflictelor interioare ale tinereții), Chopin, Berlioz -, a *frumuseții sufletești*, a *bunătății* - la Mendelssohn-Bartholdy, Schumann -, a *eroismului* și *amorului cavaleresc* - la Weber -.

Ultimul mare romantic, Richard Wagner, postulînd posibilitatea unei arte "totale" care să adune într-o singură creație: muzica, drama și poezia, oferă prin 'operele' sale un cadru elocvent de *afirmare a eroismului, a puterii dragostei, a năzuinței spre fericire* a omului. Siegfried din *"Inelul Nibelungului"* este întruchiparea "omului veritabil" - cum însuși autorul spune într-o *Comunicare către prieteni*, la 1851 [cf.74]. *"Parsifal"* aduce lupta dintre 'virtute' și 'viciu', expresia austerității și a purității morale. *"Maeștrii cîntăreți din Nurnberg"* prezintă bătălia pentru dreptate și iubirea sinceră. *"Lohengrin"* înfățișează subiectul tragic, prin excelență: sacrificiul.

O trăsătură esențială a romantismului muzical - ce s-a dezvoltat și în creația sec.XX - este *dimensiunea naționalului*; respectiv, afirmarea valorii *patriotismului* - cu prevalență, prin lucrările reprezentanților de frunte ai 'școlilor naționale' în muzică (ce se impun cam de la jumătatea sec.XIX). Semnificative, în acest orizont, sînt 'operele' lui G.Verdi, creațiile pentru pian ale lui Fr.Chopin, unele lucrări de Fr.Liszt, muzica nordicilor Ed.Grieg și J.Sibelius, a cehilor Smetana și Dvorak, a spaniolilor Albeniz și de Falla, a rușilor Glinka, "Grupul celor 5", Ceaikovski, a românilor G.Stephănescu, Ed.Caudella, C.Porumbescu. Lucrările realizate în acest context ilustrează măsura în care *dragostea de patrie* și *respectul neamului* incită și cultivă creația artistic-muzicală de cea mai elevată valoare. Nu doar elaborări estetice merituorii, ci o adevărată și puternică

Scanned with OKEN Scanner

armă în luptele de eliberare națională ale vremii sînt lucrările muzicienilor 'școlilor naționale'.

Într-un fel mai apropiat sau mai depărtat de principiile acestora, la romanticii tîrzii descoperim o bogăție ideatică în deschiderile eticului, precum: *dragostea de om, dragostea de natură, generozitatea* și *optimismul*, alături de *evocarea virtuților unor vremuri apuse* și de *sugerarea permanentei opoziții 'bine' - 'rău'*. Într-un relevant argument în această direcție se constituie creația lui Johannes Brahms; simfoniile sale sînt (sau, măcar, se termină cu) imne de bucurie, de elan și prospețime sufletească. De asemenea, un exemplu chiar de muzician al 'virtuții' aflăm în César Franck; atitudinea de meditație asupra vieții transpare din *Simfonia în re minor*, în care întrebarea fundamentală existențială capătă un răspuns luminat de optimismul omului avînd puterea credinței de partea sa; după cum, o pledoarie privind învingerea 'rău'-lui prin bunătate și frumusețe prinde contur în poemul simfonic *"Rédemption" / "Mîntuirea"*.

Expresia eu-lui în marea simfonie instrumentală, într-o concepție nou generalizantă, o aflăm în muzica lui Anton Bruckner; o muzică a meditației, ce capătă o turnură religioasă, avînd ca idee dominantă *devoțiunea*. Simfoniile acestui compozitor poartă pecetea omului care găsește în religie 'virtuțile': *frumusețea vieții, iubirea de oameni, sentimentul abnegației* pînă la *uitarea de sine*. În ultimă instanță, creația simfonică a lui Bruckner este o invitație la *reflecție și liniște sufletească*, la *încredere în fericirea omului dată de divinitate*. Elevul său, Gustav Mahler caută să realizeze în muzică, într-o expresie explozivă, o mare și o nouă *comuniune* fondată pe *dragoste* și *dorința 'bine'-lui*; atît prin ciclurile de lieduri (*"Lieder eines fahreuden Gesselen"*, *"Das Lied von der Erde"*, *"Das Klagende Lied"*), cît și prin simfonii, Mahler apare ca unul dintre cei mai reprezentativi compozitori pentru unitatea 'creație muzicală'-'valori morale'.

Perioada postromantică se caracterizează prin procesul de disoluție a tonalității: politonalismul muzicii impresioniste (în nota simbolismului lui Cl.Debussy), cromatizarea excesivă a muzicii expresioniste (A.Schoenberg), lărgirea conceptului tonal (B.Bartok, P.Hindemith, I.Stravinski) etc.

Cucerit de frumusețile naturii pe care le contemplă desprins de prozaicul vieții cotidiene, Claude Debussy găsește

Scanned with OKEN Scanner

prilej de *fericire* trăind momente de plenară *comuniune* cu fenomenele naturii ce-l învăluie (tripticul simfonic *"Marea"*, cele *"Trei Nocturne"* pentru orchestră, preludiile pentru pian) [cf.75].

Un ethos de profunzime transpare din creația părintelui serialismului dodecafonic, Arnold Schoenberg; piesa *"Noapte transfigurată"* scrisă pentru sextet de coarde este un *elogiu al iubirii* curate, dezinteresate. Ca veritabil expresionist, compozitorul condamnă atitudinile inumane, în lucrările sale dramatice, cum sînt: *"Așteptare"*, *"Pierrot lunaire"*, *"Von Heute auf Morgen"*. Dar, cu o nouă optică se manifestă în lucrările de după al doilea război mondial, ca supraviețuitor al vremurilor nazismului, ajungînd să vadă noua Germanie renăscînd după anul 1945. Printr-o depășire a experiențelor radicale pe care le-a lansat, același Schoenberg începe să caute legătura cu tradiția, realizînd o sinteză cu aceasta, scriind piese ce stau sub semnul *încrederii în bine* (*"Supraviețuitorul Varșoviei"*, *"De profundis"*).

Considerat, în general, ca un neoclasic, Paul Hindemith a trecut mai întîi prin experiența expresionismului, elaborînd lucrări în care demască depravarea societății germane din anii imediat următori primului război mondial (*"Asasinul, speranța femeilor"*, *"Nush-Nushi"*, *"Cardillac"*), după care îl descoperim temperîndu-și duritățile (de limbaj muzical) și dînd la iveală capodopera sa *"Mathis der Mahler"* - o evocare a tablourilor altarului de la Isenheim, precum și redarea luptei pictorului pentru *adevăr*, pentru *frumos*, pentru *firesc*. Alături de această operă-simfonie, mai amintim alte două izbînzi ale lui Hindemith, deosebit de sugestive (și prin titlul ce-l poartă) pentru **meloetic**: tripticul simfonic *"Armonia lumii"* și suita pentru pian și orchestră *"Cele patru temperamente"*.

Alte capodopere ale sec.XX, în deschiderea semantică a unității 'melos'-'ethos', descoperim în neoclasicismul lui Ottorino Respighi: *"Concerto gregoriano"*, *Quartetul doric"* - o muzică de mare *puritate spirituală* -, cele trei tripticuri simfonice *"Fîntînile Romei"*, *"Pinii Romei"*, *"Serbări Romane"* - în care, odată cu descrieri naturaliste, își găsește expresie și *apologia unui trecut eroic* al "cetății eterne" -. Într-o asemănătoare orientare, Max Reger redă scene de mare *tensiune umană* menite să trezească fie *sentimentul compasiunii*, fie cel al *admirației* - ca în poemele simfonice *"Tablouri după Arnold Bocklin"* -.

Scanned with OKEN Scanner

O a doua înflorire a 'şcolilor naţionale' - în prima jumătate a sec.XX, prin Bela Bartok, Leos Janacek, Karol Szymanowski, Dmitri Şostakovici, Serghei Prokofiev, Aram Haciaturian, George Enescu, Ralph Vaughan Williams, Benjamin Britten - a îmbogăţit muzica europeană cu elemente de folclor specific, dar şi cu tendinţa evidentă de încadrare în limbajul muzical universal modern. Teme majore pentru universul spiritual-moral fac conţinutul unor lucrări dintre cele mai importante pentru întreaga istorie a muzicii. O mare *tensiune* răzbate din *"Romeo şi Julieta"*, superba creaţie muzicală a lui Prokofiev pentru baletul omonim, potenţînd extraordinar problematica dramei lui Shakespeare. În opera *"Oedip"* de Enescu, *subiectul tragic 'om-destin'* îşi află expresie într-un limbaj original, în care elementele caracteristice acţiunii antice sînt însoţite de ecouri ale cîntului popular românesc ce duc cu ele frînturi de gîndire şi de simţire profund umane. La rîndul său, Britten, cu *"Requiemul de război"*, scris într-o manieră de perfectă asimilare a unor diverse formulări muzicale, fără a răpi caracterul englez, aduce un vibrant *omagiu celor care şi-au dăruit viaţa cauzelor drepte ale omenirii.*

Personalitate ilustră a componisticii contemporane, Richard Strauss este autorul unor remarcabile creaţii muzicale, între care poemele simfonice *"Moarte şi transfiguraţie"* - *expresie a transcenderii spre un 'bine'* "de dincolo" -, *"Don Juan"*, *"Aşa grăit-a Zarathustra"*, *"Don Quijote"*, *"Till Eulenspiegel"* - *ipostaze ale eternului 'uman'*: cuceritorul - sentimental inadaptabil -, "supraomul" - demiurg şi luptător -, idealistul - nesăbuit sau înţelept ? -, satiricul-bufon.

Dincolo de căutările în multe planuri, în ciuda şovăielilor şi chiar a unor exagerări în muzica sec.XX, creaţii de reală valoare au fost date la iveală de către Arthur Honegger (oratoriul *"Ioana pe rug"*), Darius Milhaud (*"La crie du monde"*), Francis Poulenc (*"Concert cîmpenesc pentru clavecin"*), Carl Orff (*"Carmina Burana"*).

Un interesant muzician, creator al unui limbaj modern şi, totodată, un fervent credincios este Olivier Messiaen. În lucrările *"Liturgie de chrystal"*, *"Quatuor pour la fin du monde"*, *Simfonia "Turangalila"*, *problematica omului şi a iubirii* se conjugă cu mistica trăirilor, inclusiv a celor mitice orientale.

Scanned with OKEN Scanner

Se cuvine a observa, de asemenea, cel puțin o motivație etică în chiar avant-gardismul trio-ului italian de după al doilea război mondial: Bruno Maderna (*"Studi per il processo di Kafka"*), Luigi Nono (*"Il canto sospeso"*) și Luciano Berio (*"Nones"* - piesă inspirată de un poem de W.H.Auden, despre o nouă oră a patimilor lui Iisus Hristos și agonia omului modern), precum și la modernul muzician Luigi Dallapiccola (*"Canti di prigionia"*). Acestora le adăugăm importante nume ale artei muzicii românești contemporane: Pascal Bentoiu - în spiritul tradiției enesciene -, Georg Wilhelm Berger - cu sinteza preclasic-clasic în 'formă' și substanța intonațională modală modernă -, Anatol Vieru - care îmbină mijloacele determinate matematic cu maniera tradițională -, Șerban Nichifor - reprezentativ, prin simfoniile sale, pentru spiritul modernist temperat -.

Remarcăm, așadar - dincolo de încercările de inovare (unele, exagerate, rămînînd doar cu valoare de experiment) și care fac să se audă "întrebarea rămasă fără răspuns: încotro ?" (exprimată, simbolic, de către Leonard Bernstein) [cf.76] -, prezența și în muzica zbuciumatului secol XX a unor veritabile realizări artistice care vin în favoarea orizontului existențial al **meloeticului**, al justificării, valabilității și trăiniciei pe care acesta le presupune; respectiv, al încrederii noastre în posibilitățile nemărginite de *afirmare*, și în timpurile prezente, *ale muzicii în temeiul eticului.*

3. Demers semantico-pragmatic asupra valorilor etice ale creativității artistice muzicale

Dezvăluirea semnificațiilor muzicii este posibilă doar prin relația cu subiectul uman; rostul și sensul muzicii conturîndu-se în măsura realizării 'muzicalității'. Trezirea și cultivarea acesteia reprezintă actul hotărîtor de realizare a ceea ce, în esență, înseamnă arta sunetelor. Muzicalitatea este funcție de facultățile 'agenților' comunicării muzicale: compozitorul - *creatorul*, cel care elaborează opera -, muzicianul-executant (emitent al operei și intermediar între autor și destinatar) și ascultătorul - *re-creatori*, prin interpretare, ai operei; demonstrează, fiecare

Scanned with OKEN Scanner

dintre aceştia - cum încercăm a arăta, în continuare - 'creativitate muzicală'.

În muzică, se exprimă omul, ca universal concret; individul, aflat în lume(a) din care ia şi în care aşează (pe măsura propriului potenţial creator) ceea ce are valoare. Este ceea ce surprinde Simone de Beauvoir pentru mobilurile creaţiei artistice, pentru libertatea actului artei ce încununează, în chip fericit, general şi particular: artistul trebuie "să fie aşezat în această lume", "om printre oameni"; numai astfel, el va găsi "în inima existenţei sale exigenţa comună a tuturor oamenilor; îi trebuie a voi libertatea, în el şi în chip universal; îi trebuie tentaţia de a o cuceri; în lumina acestui proiect, situaţiile se ierarhizează şi motivele de a acţiona se descoperă" [49:113].

Prin faptă creatoare, omul se supune şi totodată se eliberează de determinismul în care se află integrat, dîndu-i o manifestare specifică. Muzica răspunde nevoii de autenticitate, de libertate şi sinceritate, ca şi celei de fermitate - categorii-valori etice -. În legătură cu muzica, recunoaştem "omul nobil", "creator de valori", cum l-a voit Nietzsche. Filosoful care a afirmat, cu vehemenţă, şansa unei transfigurări prin conceptul-ideal al "supraomului", vestind lumii, cu al său "Zarathustra", magnifica resurecţie de la agonie la "inocenţa devenirii", Friedrich Nietzsche oferă o interesantă şi sugestivă viziune pentru imaginea pe care muzica o crează despre fiinţa umană: adusă în termenii problemei filosofice a autenticităţii trăirii condiţiei umane, cu exaltarea "vieţii" şi a puterii ei creatoare, "supraomul" - ca totalitate armonioasă rezultată din îmbinarea simţurilor şi intelectului - fiind simbol al fiinţei puternice, apte în cel mai înalt grad de creaţie, constantă autodepăşire într-o existenţă plenară [cf.41].

Creaţia muzicală reprezintă o veritabilă mutaţie calitativă, e manifestare a proprietăţii organice a omului.

Prin creaţie, muzicianul se impune în dimensiunea superioară a angajării, a asumării unei atitudini active, semnificativ făptuitoare în lumina unui ideal de viaţă. Creaţia este ctitorire în întreitul sens, subliniat de către Heidegger: opera muzicală este - putem spune - "ctitorire" ca "dăruire, întemeiere şi început" [7:91]. Cu fiecare operă muzicală, avem însemnele unei limitaţii ce nu limitează. Prin creaţii finite, expresie a sintezei idealului cu realul, prin asemenea fapte singulare în care

Scanned with OKEN Scanner

descoperim universalul (ele fiind momente ale eternității), omul se proiectează intr-"un ideal simetric lui Dumnezeu" (S.de Beauvoir) [49:263], al infinității și plenitudinii, al posibilității de manifestare a permanentei valorizări și îmbogățiri a datului, totodată a depășirii stării existente, a înscrierii în nemurire. În creație, (ni) se dezvăluie ființa umană care transcende timpul întru veșnicie, ca obținere a nemuririi în acord cu exigența formulată de către Aristotel (în *"Etica Nicomahică"*) ca omul să dea ceea ce are mai elevat în el. Prin creație, are loc o ieșire din sine, dăruire, risipire de spirit în măsură a genera vibrație sufletească, care să ducă la identificarea și trăirea, de către toți cei care vin în contact cu ea, a unor valori superioare. Împlinirea operei muzicale se asigură doar în relația cu ceilalți, cu subiecții participanți în comunicarea artistică. Propriu-zis, creația se justifică prin comunicare - ea însăși sensul lui a fi -, în nevoia de altul resimțită tocmai "pentru ca existența să devină fundamentată și necesară" [49:339].

În relație cu muzica, omul se găsește în personală măsură, în puterile sale de interpretare, de înțelegere și integrare într-o serie proprie de semnificații. Cu cît subiectul este mai bogat, cu atît spațiul sensurilor muzicii se extinde, marcat fiind de trăsăturile de sensibilitate, de capacitățile de cunoaștere și experiența muzicală.

Forța de semnificare a artei muzicii este dependentă de posibilitățile subiectului; măsura este chiar măsura omului. "Nu ceea ce sînt lucrurile obiectiv și în realitate, ci numai ceea ce sînt pentru noi, în impresia noastră" contează - subliniază Schopenhauer [77]. "Nimeni nu poate vedea deasupra sa. /.../ nimeni nu vede în altul mai mult decît este el însuși; căci nu-l poate primi nici înțelege decît după măsura propriei sale inteligențe" [77:168].

Muzica presupune împletirea plăcerilor / satisfacțiilor sensibile cu cele intelectuale; dezvoltă în om conștiința de sine; invită la meditație - cale de înțelegere și de explicare -; solicită efortul depășirii, de către individ, a ceea ce e trecător, precum și efortul de a identifica, dincolo de sensibil și actual, ceea ce e fundamental, grav, etern. Nu e, dar, muzica prilej pentru realitățile conștientizate de om care fac substanța acestei arte ca fundamentul ei etic?

Problematica etică se afirmă prin adevăruri ce se fac în fiece moment, în orice ocazie, prin chiar modalitatea specifică de

Scanned with OKEN Scanner

a fi a muzicii. Iar subiectul se arată în măsura sa proprie, identificîndu-se cu obiectul (opera muzicală); reiterăm spusa lui Schopenhauer, cum că: "la urma urmelor, omul se află totdeauna redus la sine însuși" [77:28]. Se petrece un complex proces de cunoaștere, de surprindere a omului și de evoluție a acestuia tocmai prin contactul cu muzica, un proces de devenire în direcția omenescului. În același sens, Nae Ionescu precizează: "nu vezi ceea ce este, vezi ceea ce ești tu. /.../ Pentru ca să vezi ceea ce este, trebuie să devii tu, întîi, ceea ce este" [78]. Opera artistic-muzicală solicită omul (pe care, de altfel, îl exprimă); ca 'obiect' (în actul semiozei), ea este o încercare valabilă a măsurii proprii a subiectului.

Elaborare, executare, receptare a unei lucrări muzicale reprezintă cele 3 momente de bază în care se manifestă subiectul; respectiv, cei 3 termeni de referință pentru 'muzica-act', polii în care se articulează și se echilibrează creația muzicală. Asupra lor insistăm în cele ce urmează, interesîndu-ne, predilect, valorile morale ale artei sunetelor.

În muzică, aflăm expresia omului - ființă contradictorie, cu pasiuni și gînduri, cu sentimente și convingeri, cu frămîntările sale, prins între credința religioasă și încrederea în propriile facultăți de cunoaștere și manifestare, de realizare.

Creația artistic-muzicală primește semnificații în procesul ce se instituie prin relaționarea subiecților care se întîlnesc în temeiul ei; este, acesta, un proces deosebit de complex, în care *autor*, *interpret-executant* și *auditor* demonstrează dimensiunea *creativității muzicale*. Preluînd accepțiunea dată de către Ion Holban 'creativității', ca "funcție generală a ființei umane, condiționată îndeosebi de două aspecte ale configurației personale: cultural și psihologic" [79], afirmăm impunerea cu pregnanță a valorilor morale în procesul elaborării, transmiterii și receptării 'textului' muzical.

Într-un demers semantico-pragmatic, încercăm a identifica parte din valorile filosofico-etice ale muzicii; anume, la nivelul procesului de creare și al operei (finite a) autorului, precum și la nivelul operei ca devenire în actul interpretării ei de către cel care execută partitura și cel care o receptează, respectiv al trăirii propriu-zise a operei muzicale, al re-creării acesteia; fiecare dintre subiecții antrenați - compozitor, interpret, auditor -, implicîndu-se cu întreaga ființă (deci, și morală) în contactul cu

Scanned with OKEN Scanner

muzica; fiecare vine cu propriile dimensiuni de concepere, înțelegere, exprimare / afirmare, recunoaștere / identificare a unui ansamblu de valori etice cărora opera muzicală le dă viață, în funcție de context, intenții, capacitate interpretativă etc.

În consecință, *creativitatea muzicală*, o abordăm prin *raportarea la operă* (ca entitate de sine stătătoare) *a subiecților: autor, executant, auditor*, la nivelul fiecăruia dintre aceștia având a recunoaște activitățile vitale ale 'creatorului'. Creativitatea înseamnă realizare de sine, în absolut, a omului, în identitatea afirmată de către fenomenologi privind originea operei de artă și a artistului. Orice operă exprimă concepția autorului; "arta este /.../ originea deopotrivă a artistului și a operei. Artistul este originea operei. Opera este originea artistului. Nici unul din acești termeni nu există fără celalalt ", scrie Heidegger [7:31].

Caracteristicile dominante ale personalității autorului transpar în produsele sale; este, la urma urmelor, caracterul care se dezvăluie în operă. Prin creații, marii muzicieni dau exemplu de puterea de a se apropia de și chiar de a fi în atingere cu perfecția - concept pe care-l considerăm inclusiv prin conotația kant-iană, drept "principiul rațional", "cauza rațională a moralității" [cf.80].

Prin creația artistic-muzicală, manifestarea omului în lume capătă (și) finalitate morală definitorie. Recunoaștem omul, ca participant la identificarea, la cultivarea, la creșterea valorilor vieții, asigurîndu-și (sieși) și asigurîndu-le (valorilor) perenitate. Opera este semn al ființei umane în drumul către eternitate; iar acesta se face numai prin valorile adevărate, cele care susțin ordinea, echilibrul, armonia, cele care așează dăinuitorul, unitatea - "compoziția este <<sinteză>> a unității " (Nicolai Hartmann) [81] -, iar nu haosul, distrugătorul.

Opera este semn al vieții în întregul ei și în ceea ce ea, viața are propriu și merituoriu; și astfel, prin operă se transmite - mai mult ori mai puțin voit - ceva din chiar înțelepciunea vieții. Creația este semn al demnității, al angajării cu rost în existență, al dăruirii, al împlinirii datoriei către ceilalți și către sine, în contemporaneitate și peste timp. Este o confesiune (și) etică, expresie a atitudinii active aducătoare de încredere în forțele admirabile ale ființei umane.

Întemeierea (muzicii) în axiologic este absolut necesară; 'valoarea' fiind ceea ce dă omului sens și semnificație. În diferite

Scanned with OKEN Scanner

domenii "valoarea se impune în calitatea sa de etalon al activității omenești, de ideal, precum și de exteriorizare, obiectualizare a activității omenești creatoare" [82].

Valorile morale, cu deosebire, au o puternică forță de penetrare și de imprimare a tot ceea ce există; practic, ele contaminează toate celelalte categorii de valori. Cum remarcă Louis Lavelle, valoarea morală ar putea fi denumită "valoarea valorilor". "Nu se poate concepe ca moralitatea să nu pătrundă în interiorul tuturor celorlalte valori, să nu le dea însuși acest caracter prin care ele sînt valori, tocmai pentru că nu există valoare care să nu implice un demers al voinței în care moralitatea este angajată" [83]. Întreaga problematică etică, focalizînd în jurul idealului, al sensului vieții, se raportează la 'valoare', aspect evidențiat insistent de etica valorilor pe temeiuri fenomenologice.

Universul valorilor este cel al existenței umane în ceea ce are fundamental și semnificativ, ca tensiune interioară ce răzbate în manifestări exemplare ale umanității. Iar valorile etice - pe care centrăm încercarea de față - sînt definitorii, în această privință. Nu sînt abstracțiuni spirituale, ci adînc legate de și exprimînd sufletul omului; sînt forțe dinamice. Ele situează în realitate, dar și în orizontul idealului moral, fiind proiecte demne de urmat. Universul valorilor morale este unul complex și viu, de unde și greutatea tratării lui; "tema valorilor morale [fiind] cea mai amplă temă a reflexiei etice, prin dificultatea de a le defini multitudinea și specificitatea, respectiv corespondențele reciproce, vizibile sau secrete" [51:5].

Abordarea creației artistice muzicale necesită și înlesnește, totodată, reliefarea valorilor în dubla dimensiune etică, a moralei și a moralității.

Muzica înseamnă creare, transmitere, răspîndire și asimilare de valori; sînt valori, precum: *libertate, generozitate, demnitate, înțelepciune, iubire, datorie, fericire* etc., valori care exprimă realitatea, o sintetizează, și în același timp o depășesc, întrucît aduc idealul. Asemenea valori susțin corelarea realului cu dezirabilul, cu posibilul ca aspirație realizabilă; este dezirabilitatea morală ce înseamnă elan, entuziasm, dar și - pentru a se împlini - efort, stăpînire de sine, constrîngere a sinelui, disciplinare și autodisciplinare - idee subliniată de către Emile Durkheim (în *"Détermination du fait moral"*), care consideră această

Scanned with OKEN Scanner

dezirabilitate sui generis drept 'binele moral'. Intervine, în fapt, canalizarea în direcție morală a dezirabilității; dorința pusă sub semnul a ceea ce trebuie, a exigenței ordonatoare; căci dorință și datorie conlucrează întru idealul moral.

Problema morală este în esență o problemă a *idealului* - aspirație și imperativ ce dau sens vieții omului -; este idealul de viață.

Idealul moral, ca instituire a valorilor autentice, poate fi rezumat la *uman*, adică la ceea ce este esențial, în procesul devenirii și afirmării continue, în chip ascendent, a omului. Subiectul 'om' este cel în funcție de care universul artistic fundamentat etic există. Aflăm, astfel, marea lecție a filosofiei, în ultimă instanță: gîndirea umanului.

Realizarea 'umanului' prin muzică se relevă (și) prin efortul de împlinire a sensului pe care omul e în stare a-l da. Izvorîtă din obișnuitul vieții, ca și din situarea în contexte excepționale a individului, creația muzicală se impune în măsura în care e semn al experienței subiective pe linia umanității. Muzica este materializare sonoră a celor mai nobile sentimente și idei ale umanității, pe care le poate transmite și pe care le zidește în eternitate.

Valorile morale sînt cele care așează în orizontul *umanului* în cel mai înalt grad cu putință; întrucît, valoarea morală, în genere, vine din adîncimea ființei omului și orientează către starea cea mai elevată la care acesta poate să tindă. Valorile morale sînt valorile vieții omului, concretizare a unor stări dispoziționale și reflexive. Ca expresii ideale ale unor adevăruri fundamentale pentru un-fel-de-a-fi, valorile morale sînt valori-forță în stare a modela profund viața omului, personalitatea acestuia. Cum precizează D.D.Roșca, "valorile sînt eficace, ele sînt singura noastră armă cu care putem interveni ca agenți transformatori ai existenței ce ne privește. Intervenim cu ele, fără s-o știm totdeauna, ca ordinatori ai existenței pe planul teoretic al gîndirii, și putem interveni cu ajutorul lor ca ordonatori - a ordona este echivalent cu a transforma ceva după un punct de vedere propriu - ai existenței pe plan spiritual-moral" (*"Existența tragică"*) [34:188].

Prin valori cu profund conținut spiritual-emoțional, afectiv și reflexiv, individul capătă conștiința a ceea ce poate fi, mai ales, a ceea ce trebuie el să fie în lume. Conținut singular și

Scanned with OKEN Scanner

sensibil, valoarea devine suport pentru o semnificație spirituală generală. Prin creație artistic-muzicală, omul introduce în cîmpul existențial valori estetico-etice; totodată, el se orientează, în baza operei, într-o lume a valorilor. În și prin muzică, valorile morale trăiesc ca valori-ideal, ca introducînd și dezvoltînd idealul în acele forme concrete care sînt făptuirile artistice.

Arătînd rezultatul la care morala ajunge, valorile funcționează ca imbold pentru viața morală. Iar muzica, spațiu de realizare a valorilor morale, are o importantă funcție în acest sens. *Idealul* afirmat - și prin opere muzicale - este umanitatea, ca realitate supremă. "Omul devine uman /.../ nu întorcîndu-se în el însuși, ci liberîndu-se prin realizări. Adăugăm că o poate face egal de bine prin orice fel de înfăptuiri, artă sau știință, filosofie sau faptă. Cu o condiție: să risipească suflet, să se dăruiască. Numai atunci se naște o vibrație interioară, și aceasta este contagioasă" [84] - observația lui Petre Botezatu își găsește deplină confirmare în spațiul muzicii.

Muzica este limbajul cel mai abstract și cel mai general, îngăduind, totodată, comunicarea cea mai personală și astfel, evidențiind diferențierile, dar și unitatea, dată fiind vocația ei de universalitate: capacitatea acestei arte de a fi înțeleasă de întreaga omenire și de a stabili legăturile cele mai puternice între oameni. În muzică, se recunoaște omul în singularitatea sa, precum și în uniune și contopire cu tot ceea ce este dincolo de el. Prin creație artistic-muzicală se dezvăluie omul - ființa care se întreabă, caută, se miră, cu calm, dar și răbufnind, care încearcă să răspundă la propriile nelămuriri și îndoieli, care vrea să înțeleagă și să se facă înțeleasă. Este omul în ambiguitatea, dar și în raționalitatea caracteristice, despre care muzica doar sugerează, fără a impune ceva, îndemnînd la cea mai autentică reflecție.

Angajarea, cultivarea, împlinirea valorilor etice înseamnă înnobilare sufletească, spor de demnitate și libertate, configurare a umanului; umanul - supremă finalitate din punct de vedere etic, către care poate omul tinde, ca desăvîrșire, ca împlinire în virtute.

Umanul, ca general(ul) individualizabil în datele fundamentale ale interiorității subiective, ca și în manifestările ei exterioare; înseamnă integrarea în și, respectiv, găsirea identității cu unitatea perfecției și frumuseții. Muzica operează continuu

Scanned with OKEN Scanner

deschideri către uman, fiind, de asemenea, o transfigurare a acestuia; umanul - ca valoare-ideal ce activează principiul umanității, "mirajul Umanității", în zisa lui Auguste Comte.

Muzica reușește, în cel mai înalt nivel (comparativ cu diferitele modalități de manifestare a creativității omului), afirmarea umanului prin chiar caracteristicile ei de universalitate în și prin particular, de abstractizare în și prin concret. Orice creație muzicală este o expresie a *umanului* - esențializare a sensibilității și a capacității reflexiv-volitive a omului -; *umanul*, ca general și particular - dependent de subiectivitatea muzicianului care edifică potrivit propriei viziuni, a gradului de libertate ce și-l îngăduie în expresie, permanent sub pecetea idealului dătător de sens vieții.

Muzicianul (compozitor și / sau interpret), ca și melomanul, probează cea mai largă apropiere de adevărul uman, individual și general. Fiecare operă muzicală este un exercițiu de scrutare, de cunoaștere a omului și a omenirii întregi.

Atingînd cel mai adînc ființa omului - cum observă Eminescu (Ms. 2257) -, muzica se împărtășește din și așează în modul de a fi al insului și al comunității (ca deschideri ale Ființei). Cu muzica se petrece, clar, ceea ce Constantin Noica numește "închiderea omului în sine ca persoană, deschiderea prin uman" [22:205].

Reprezentare și cuprindere, în infinire și cu pulsație contradictorie, muzica reușește exprimarea cea mai adecvată a omului, în cea mai întinsă paletă de trăiri; este arta ce dovedește cea mai directă explorare a sufletului omenesc (fără ingerințe supărătoare), în măreția și decăderea acestuia. Practic; de nenumit sînt tranzițiile - uneori, imperceptibile, alteori, zguduitoare ale - stărilor și atitudinilor cărora muzica le poate da expresia cea mai fidelă.

În muzică se definește cel mai bine omul, cu tulburătoarele interogații, ca și cu posibilele variante de răspuns, căutîndu-și propria măsură în temeiul nevoii, firești, de echilibru, de armonie, de afirmare a omenescului din el. Cum îndeamnă spusa pascal-iană: "Este bine ca omul să-și aprecieze valoarea. Să se iubească pe sine întrucît are o fire capabilă de bine. Dar să nu iubească ceea ce-i josnic în el. Pentru aceasta să se disprețuiască, fiindcă altfel toată puterea lui este fără folos. /.../ să se urască pe sine într-un fel, să se iubească în altul. El are în

Scanned with OKEN Scanner

el capacitatea de a cunoaşte adevărul şi de a fi fericit" [20:136]; astfel recunoaştem omul, în creaţia muzicală.

Acţiunea muzicii asupra omului este asemeni unui catalizator: trezeşte manifestarea unor trăsături de caracter, ce pot fi, mai ales, trăsături frumoase: *noblețe, altruism, credinţă* şi *încredere, spirit de dreptate, de libertate, capacitate de iubire, de solidaritate* şi *înţelegere* etc. Desigur, apar, acestea, şi în muzică, împreună cu corelatele opuse, în tensiunea lor; dar, pentru omul cu dorinţa de a-şi apropria adevăratul înţeles şi sensul muzicii, triumful se dovedeşte a fi întotdeauna de partea trăsăturilor enunţate. În acelaşi fel sînt şi reacţiile; deci, în baza principiului conducător al umanismului ce se imprimă în suflet; acesta este principiul de fond al muzicii, care modelează şi îndrumă spre ceea ce merită: spre *ordine, proporţie, măsură, armonie,* spre *cultivarea calităţilor,* a *virtuţilor omului,* spre *înălţare spirituală şi acţională,* spre *conferire de* ***sens uman*** *vieţii.* Neavînd nimic din convenţionalul unei lecţii de morală, muzica moralizează omul, lumea; reuşeşte să îl / să o trezească în cel mai înalt grad la umanism.

Marii muzicieni, prin opera lor, sînt adevărate pilde de respect adînc al principiului umanităţii pe care îl slujesc. Imperativul kant-ian, în formula "acţionează astfel ca să foloseşti umanitatea atît în persoana ta, cît şi în persoana oricui altuia totdeauna în acelaşi timp ca scop, iar niciodată numai ca mijloc" [80:47], îşi găseşte în Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Dvorak, Debussy, Rahmaninov, Enescu, Haciaturian (într-o foarte succintă menţiune a cîtorva muzicieni de geniu), cele mai ilustre întruchipări.

În opera de artă muzicală, transpare caracterul compozitorului. Nu mai puţin, în punerea în act a fluxului cuprins în partitură, se manifestă ceva din caracterul muzicianului-executant. Iar opera, în ansamblul ei, acţionează asupra caracterului auditorului. Intervine acest concept, cu relevanţă etică supremă, *caracterul,* adică: "fondul superior al persoanei", care "începe de unde începe şi omul şi exprimă valoarea morală a fiinţei umane" (Ion Holban) [79].

Muzica este rostire a omului. E 'logos' special despre, prin şi pentru om; activare a umanului. **Umanul,** valoare-ideal în raport cu viaţa reală, graţie artei muzicii, cunoaşte o admirabilă configurare: trăire a unei emoţii privilegiate, care permite

Scanned with OKEN Scanner

pătrunderea în esență, în ceea ce e mai tainic și de valoare în om.

Marea muzică, prin lucrările cu adevărat reprezentative, e instituire a umanului și invită la împlinirea umanului în ceea ce are propriu, durabil, profund. Omenescul din om se materializează în frumos-ul muzical, adunînd, deopotrivă înțelepciune și iubire, căci e armonie. Încă Platon ne învață că "sufletul armonios e înțelept; [iar] sufletul înțelept e bun" (*"Gorgias"*).

Muzica este rostire a ordinii și armoniei pe care rațiunea le cunoaște în întruchipările universului; în mare măsură, e rostire și pentru tendința de realizare a acestora două în alcătuirea sufletului omenesc. Pitagoricienii au intuit că toate lucrurile sînt construite după legile armoniei și că 'virtutea este armonie'. Arta muzicii înseamnă armonie la nivelul părților, în existența individuală absolută, între acestea, între părți și întreg. "Marea Armonie este armonia individualităților durabile, legate în unitatea unui fundal", apreciază A.N. Whitehead (*"Aventura"*) [43:41].

'Armonia' generată și cultivată de muzică își găsește elemente de sprijin în valori - concomitent, valori-mijloc și valori-scop. În ultimă instanță, sînt toate acele valori pe care le implică creativitatea muzicală, presupunînd emoție morală - stare deosebit de complexă -, antrenînd elemente intelectuale și afective, între cele din urmă fiind: simpatia - comunitate de natură și dispoziții -, tendința altruistă, binefăcătoare - sub diverse forme, ca restrîngere a egoismului -, sentimentul justiției ș.a. [cf.85].

Armonia, în valențele ei etice, se impune. O convingătoare explicație oferă A.Schopenhauer care apreciază "armoniile pline de noblețe" ale muzicii, care "curăță orice pată, orice este rău și înjositor. Prin aceasta omul se ridică deasupra condiției sale, atingînd cele mai nobile cugetări la care este susceptibil, simțind lămurit cît prețuiește, mai precis, cît ar putea prețui" [86]. Oricît de tumultuoasă, de înnegurată și frămîntată, de violentă în accente și izbucniri, de sfîșietoare și apăsătoare ar fi o lucrare muzicală, în cele din urmă, ceea ce face ea să se afirme - și în virtutea căreia chiar ea are valoare - este 'armonia'; cea în stare a sădi în sufletul omului starea de bine. Istoria muzicii

Scanned with OKEN Scanner

aduce numeroase dovezi, în această privință, de la Bach și Haendel, pînă la Enescu și Șostakovici.

'Armonia' - atinsă exemplar în creația muzicală - este "realitatea determinată prin scop" (Hegel) [4:348], produsă de acțiunea conștiinței morale; respectiv, "producerea armoniei dintre scopul moral și realitatea însăși" [id.].

Realizarea *armoniei* prin creația muzicală este semn al valorii *demnității* omului - scop în sine, ca subiect al legii morale, în concepția kant-iană.

Armonia și, intim relaționat acesteia, *echilibrul* în muzică se realizează prin mișcare și luptă, tranziție și atenuare a opușilor; înseamnă asigurarea liantului între pozitivul și negativul conținute de 'etic'; reprezintă unitatea între ceea ce Henri Bergson distinge a fi, în morală, "staticul pur" - "ansamblu de obișnuințe, /.../ voit de natură", aparținînd "infra-intelectualului" - și "dinamicul pur" - "aspirație, intuiție și emoție, /.../ idei, /.../ aport al geniului uman", aparținînd "supra-intelectualului" [87]..

Așa cum am mai precizat, avem în atenție, ca referențial, cu predilecție, 'muzica pură' - acea muzică consacrată din perioada Barocului și dezvoltată pînă în prezent. Referitor la aceasta, se observă, ca o notă definitorie, perspectiva luminoasă, intenția vădit elevată pentru frumusețea rațională pe care lucrările de gen ale secolelor XVII-XVIII o activează. Tulburată, această viziune, de către Beethoven, dar menținută (chiar întărită) în ansamblu, ea este caracteristică întregului secol al XIX-lea (relativizată, într-un fel, de înclinația spre lumea sentimentelor a romanticilor și a reprezentanților 'școlilor naționale'), persistînd (deși, cu multe modificări) în simbolism, impresionism, expresionism, exotism, ultramodernism, în curentele 'neo' de la cumpăna secolelor XIX-XX și în continuare. Anii din urmă, cu toate mutațiile și experimentele (unele, bizare) de limbaj, poartă pecetea încercării de readucere a acestei viziuni, chiar dacă și doar în ipostaza unui univers aparent pierdut. Constructivismul, bruitismul, muzica electronică etc. fac să transpară - prin creațiile ce se dovedesc a fi valabile; și, tocmai prin aceasta valabile ! - tendința spre lumină, spre echilibru, armonie; în fapt, spre firescul uman, ca împotrivire la realitatea grosieră, urîtă, zgomotoasă, distrugătoare. Interesant este - și se cuvine a sublinia - că în ultimele decenii ale veacului nostru - dincolo de ceea ce pare a se

Scanned with OKEN Scanner

institui drept o caracteristică: agresivitatea, neputința, durerea -, tot mai frecvente sînt lucrările ce își asigură miezul prin întoarceri la ceea ce se va fi spus de demult și, ca lecție demnă de urmat, la arhealul deținător de nobilă elementaritate, cu credința în sentimentele cele frumoase, bune, cu afirmarea convingătoare a optimismului, ilustrînd, în ultimă instanță, dispoziția-nevoie a omului pentru 'pozitiv', pentru Adevăr, Bine, Frumos; pentru Uman.

Valoarea *umanului*, ca expresie concretă a omului, semn al generalului prin particular, este paradigmatică pentru creația artistică muzicală.

Atunci cînd sînt plenar prezente, cînd domină chiar 'valorile' negative, forțele distructive, 'rău'-l, demonicul, grotescul, violentul etc., nu devin, totuși, acestea, niciodată scop în sine; sînt aduse nu pentru a fi ele evidențiate, savurate ci, dimpotrivă, pentru a trezi - poate și mai hotărîtor - replica potrivită a se da inumanității. Culoarea sonoră întunecată e menită să determine, prin contrast puternic, strălucirea sporită a măreției, iar nu a micimii umane. Ceea ce se face auzit, în cele din urmă, și care dăinuie în conștiința ascultătorului muzicii contemporane, este frumusețea eterată, seninătatea, împăcarea.

Admițînd și integrînd negativul, precum și contrastul negativ-pozitiv (uneori, dus pînă în cea mai acută treaptă), muzica *se face* tocmai reușind a estompa negativul, ștergînd diferența extremelor în luptă, restaurînd starea de ordine și armonie (care îi este definitorie); aduce beatitudinea - la care omul tinde, în resorturile sale psihice - ca o cucerire după și prin suferință.

Muzica unește, iar nu separă. Ca *o unică respirație a vieții, muzica oferă beatitudinea, dă sentimentul apartenenței la un ethos al bucuriei, încrederii, luminii și păcii; exprimă*, investigînd resorturile psihice secrete ale omului, *o puternică necesitate interioară* (și nu numai) *de ordine, proporție, simetrie* - acele trăsături pe care, spre exemplu, moraliștii englezi ai secolelor XVIII-XIX (Shaftesbury, Hutcheson, Butler) le accentuează în definirea 'sufletului moral'.

Muzica actualizează o lume hotărît afirmativă, o lume a *umanului ca* nivel deplin și înalt valoric al realizărilor de sine ale omului în acord și în armonie cu logos-ul, cu originarul și universalul, cu ordinea.

Scanned with OKEN Scanner

Transpunere a conflictului conștiinței, creînd și menținînd tensiunea, pateticul și dramaticul vieții, prin agresiune sonoră (melodico-armonică, ritmică, agogică, dinamică), prin distorsiuni brutale, atac, presiune etc., muzica contemporană nu pierde însă firul de unitate al profilului global, cel puțin ca iluminare finală, împăcare și stabilitate în încheiere - stare cu care lasă pe ascultător. Pe cît de cutremurătoare, muzica poate fi liniștitoare; sufletul omului, trecut prin situații-limită, prin cele mai tenebroase ispite, e capabil de purificare (poate chiar în temeiul unor asemenea experiențe !). Muzica ajută în acest exercițiu, de conștiință și de durată, orientat încotro trebuie, ca expresie a necesității întoarcerii de la 'rău' către 'bine', a prefacerii unui 'rău' în 'bine'. Muzica exprimă coexistența opușilor și lupta dintre aceștia, ca rezolvare în 'pozitiv'; căci, muzica este arta care slujește cel mai fidel afirmațiile fundamentale.

Și, din nou, ne întoarcem la clasici, la valoarea extraordinară a operelor autentice din întreaga istorie a muzicii, care astfel s-au și înscris, pentru totdeauna, în ea. Detașate de "mode" / "valuri" trecătoare și superficiale, asemenea opere sînt etern tulburătoare și ne spun mereu ceva, esențial, important, tocmai prin umanismul lor, prin puterea de a da expresie omului cu resursele sufletești orientate spre cucerirea unor nobile scopuri.

Forța dinamică și imensă a muzicii stă în aceea că deschide către *uman* - ca formă de împlinire la nivelul ființei omului ce e "forma formelor" în "progresiva umanizare a existenței" [45:246]. Muzica - un alt fel de a fi - e viața spiritului între lipsă și plenitudine, cu aspirația către ideal, sens, lege; iar aceasta, activînd o seamă de valori filosofico-etice (care, de altfel, o și fundamentează), ce sînt totodată trăsături ale umanului enunțat ca ideal etic în înțelesul realizării personalității.

'Umanul', ca desăvîrșire a ființei omului, presupune 'virtutea', 'libertatea', 'înțelepciunea', 'iubirea', 'fericirea', drept condiții. Astfel, se cuvine să extragem din lucrările muzicale - ca singular concret și totuși abstract - ceea ce e general și universal ca *geneză, structură, funcționalitate, dezvoltare, în esența, profunzimea, legitatea și extensiunea* presupuse.

Meloeticul se definește prin aceea că muzica este (și) proiectare continuă a 'umanului' într-un orizont spiritual în care dimensiunea etică este definitorie, cu temele-probleme /

Scanned with OKEN Scanner

întrebări ale omului. Este asumare a 'umanului' în plenitudinea acestuia și, deci, conferire de sens trăirii unei lumi cu virtuțile ei.

În muzică se recunoaște omul în modul său de a exista, însă nu oricum, ci în înalta sa valoare, în lume. Este omul în răspunsul cu care vine la încercările, la provocările destinului, la propria sa dramă marcată de obsesivele motive: 'viață' și 'moarte'.

Univers spiritual de sine stătător, muzica este valorificare a vieții în ceea ce este aceasta: oprire în loc prin gest creator semnificativ care adună, reface unitatea originară om-lume-univers; clipă intrată în veșnicie - cum ar spune Eminescu.

Conceptul **meloeticului** este chiar, acesta, semn al opțiunii noastre privind o anume categorie de valori etice, fundamentale pentru și fundamentate prin muzică - bază de idei și aspirații pozitive, care integrează și îmbogățește frumosul vieții, îi asigură profunzime și perspectivă, ca și perenitate. *Alegorie a luminii, păcii, iubirii, fericirii, muzica dă calea spre armonie.* Opțiunea aceasta - act însuși ce așează în universul 'eticului', ca alegere preferențială - este determinată de crezul nostru în adevăratul și eternul mesaj al muzicii: al inevitabilității unei lumi bune, în care să palpite sensibilitatea aleasă și dreapta cugetare, în care să rodească iubirea și înțelepciunea, în care să conducă omenia.

Instituire a relației transcendent-transcendental, **meloeticul** conceptualizează o 'lume' a unui 'dincolo' - înălțare a adevărurilor omenești în idealitate - și 'dincoace' - adîncire a frumuseților supreme înăuntrul sufletului omului - de experiența obișnuită; *o 'lume' a respectului pentru valoare, în care funcționează legea echilibrului și armoniei.*

Frumosul muzical păstrează ideea (poate, iluzorie a) perfecționării omului, a realizării demnității personalității sale, ca personalitate profund morală, cum a dorit-o Immanuel Kant; mai mult, dezvoltă această idee, îi dă sporite dimensiuni și o arată ca cel mai grav și mai merituoriu ideal către care omul să se îndrepte. Creația muzicală, prin raționalitatea implicată, se constituie (și) în argument pentru considerațiile autorului *"Criticii rațiunii practice"* referitoare la 'personalitate' ca suprema realizare în plan etic, în temeiul rațiunii care poate să transforme omul în ființă morală, în ordinea universalității și a necesității ca depășire a condiției naturale. Or, ceea ce prinde viață, în opera

Scanned with OKEN Scanner

de artă muzicală este gîndul muzical - reflectare, după Georg Wilhelm Berger, a stării "de spirit și de sentiment a celui care l-a inventat, creat, imaginat și pus în mișcare în spațiul artei. În această postură, gîndul întruchipează, sugerează, vehiculează, transmite și comunică ceva anume strîns legat de firea omului. În această viziune, gîndul muzical comportă atît subiectivări intensive cît și obiectivări categorice" [88]. Asemenea aspecte le identificăm, într-o tratare semiotică a 'textului' / 'discursului' muzical, atît în *instanța sintactică*: o anume 'formă' muzicală, ce înseamnă o logică interioară obiectivată într-o structură închegată în baza unor principii arhitecturale, instituindu-se "ca un imperativ al conținutului, al mesajului lăuntric al muzicii" [89], cu întreg ansamblul elementelor obiective ale limbajului muzical, cît și în *instanța semantico-pragmatică*: activare (prin operă), reliefare și surprindere (de către 'actorii' comunicării muzicale) a sensului și semnificațiilor muzicii, prin interpretare și înțelegere; în ultimă instanță, manifestare plenară a omului.

Arta muzicii, componentă a universului simbolic în care trăiește omul, îi dă acestuia expresie în trăsăturile sale, în autenticitatea trăirii; și, nu în ultimul rînd, în 'caracterul', în dimensiunea morală a personalității lui. În relație cu muzica, se dezvăluie omul, ca ființă în stare a se emoționa și, pe acest fundament, a aprecia și raționa; respectiv, ființă care formulează judecăți de valoare - îndemn și datorie de viață -, totodată, ființă înțelegătoare.

Operele muzicale poartă mesaje subtile despre afirmarea, în cele mai adînci resorturi, a 'umanului': acel 'a fi' și 'a deveni', virtuală înviorare și creștere din punct de vedere moral; acel 'a fi' și 'a dăinui', dobîndire a nemuririi prin buna făptuire, prin creație de incontestabilă valoare în orice timp social-istoric și cultural; 'umanul' - ființare în acord, în armonie cu logos-ul întregii firi.

Marea lecție a muzicii este aceea pentru adevăratele (iar nu pseudo- sau non-) 'valori etice', simboluri general-umane ce susțin elanul încrederii ca suport indispensabil vieții omenești. E drept, deloc ușoară sarcina pe care o poate îndeplini - dat fiindcă, în morală, valoarea este mult afectată de sentimente, emoții, pasiuni, dorințe, tendințe (Th.Ribot) [cf.85] -, muzica aduce 'valoarea morală', răspunzînd astfel nevoii omului de un sistem de referință care să-i călăuzească principial existența.

Scanned with OKEN Scanner

Valorile morale sînt şi precepte, norme de conduită practică; 'virtutea' - ca esenţializare a lor - se atinge, au spus-o încă cei vechi, prin îndreptare şi înţelepciune, fiind sinonimă, în principal, cu acel 'a trăi frumos'. Satisfăcînd nevoia omului pentru Frumos, prin acesta, muzica satisface nevoia pentru Bine. Este 'bine'-le, generică noţiune a moralei, ce a cunoscut, de-a lungul vremii, drept criterii: plăcerea, utilitatea, succesul, datoria, interesul, fericirea; îndeobşte, în spiritul iniţiat de şcoala lui Pitagora, prin identificarea 'bine'-lui cu armonia şi ordinea, spre deosebire de 'rău'-l considerat a fi dezordine, confuzie. În definitiv, ajungem la identitatea Frumos-Bine: "Frumosul şi binele sînt una", afirmă Platon ("*Alcibiade*"); mai mult, 'bine', 'frumos' şi 'folos' merg împreună, sînt de nedespărţit: "Frumosul e folositorul", dar şi Binele este "cel ce păstrează şi aduce folos" ("*Republica*"). "Frumosul se descompune în plăcut şi util" ("*Gorgias*"), 'bine'-le "e un lucru folositor" ("*Menon*"), "Frumosul este utilul şi putinţa de a face ceva întru bine" ("*Hippias Maior*"). Însăşi 'înţelepciunea' - condiţie a fericirii - adună frumos, bine şi folositor (cf. "*Charmides*"). Prin muzică se înlesneşte ridicarea la 'înţelepciune', prin 'plăcere' - în sensul viziunii cirenaicilor care, afirmînd primatul plăcerii, au recunoscut însă deasupra acesteia ca situîndu-se înţelepciunea. Ne lămureşte Diogenes Laertios: e plăcerea, "un principiu numai pentru omul cultivat filosofic" [cf.53]; sau, în sensul gîndului lui Epicur şi al lui Lucretius, despre utilitatea 'plăcerii' pentru 'fericire'.

Chiar 'sensul vieţii' poate fi şi trebuie abordat (şi) prin raportare la 'frumos'.

Sensul vieţii, ca problemă a problemelor, "s-a deschis o dată cu deschiderea conştiinţei umane spre lume şi spre sine şi se va pune mereu, cîtă vreme fiinţa umană va exista ca fiinţă conştientă. Ea se pune atît la nivelul gîndirii cotidiene, care îşi are propria sa filosofie, cît şi la nivelul gîndirii sistematice, filosofică şi etică, sau etico-filosofică" [45:171].

Aducînd această problemă, muzica exprimă omul care gîndeşte, visează, învaţă, izbuteşte dar şi suferă înfrîngeri, contemplă şi crede, dar se şi îndoieşte; omul, cu acceptarea dar şi revolta sa, în sublimul şi nesăbuinţa eternului căutator şi cuceritor. Este omul în atitudinea sa faţă de viaţă şi în fiinţa sa intimă, cu tensiunea (uneori, tragica sciziune) între ceea ce este şi aspiraţiile înalte de care el este în stare, ori doar în ambiguitatea

Scanned with OKEN Scanner

condiției sale, cu "adevărul vieții și al morții, al singurătății și al legăturii cu lumea, al libertății și al servituții, al insignifianței și al importanței suverane ale fiecărui om și ale tuturor oamenilor" (S.de Beauvoir) [49:12].

În muzică, este omul în nuanțele cele mai subtile, exprimîndu-se și modelîndu-se în originalitatea și plinătatea sa. Omul, în situația de a atinge înțelepciunea, fericirea, virtutea în viață; omul suveranității morale, probînd și pretuind virtuțile, în tradiția socratico-platoniană (înțelepciune, curaj, dreptate, cumpătare).

Muzică conferă o mai mare deschidere omului, ca cel ce trebuie să știe a primi, a alege, a dărui; ceea ce înseamnă un spor de înțelegere pentru uman, în spiritul îndemnului lui d'Holbach: "fii om; fii o ființă simțitoare și chibzuită" ("*Sistemul naturii*") [90]. Solicitînd personalitatea în întregul ei, muzica determină și întreține potențarea gîndurilor, a sentimentelor, dorințelor. Arta sunetelor este trăită de om, ca "ființa prin care valorile există", ca "agent moral" (Sartre) [15:722], pe măsura propriei valori (a omului) și a idealului pe care el și-l poate contura.

Omului contemporan, al mult derutatei și derutantei existențe de sfîrșit de veac (XX) și de mileniu (II d.Hr.), muzica îi oferă o bună așezare în ordinea valorilor fundamentale și dătătoare de sens ființial.

Prilej de încercare spirituală, muzica este totodată șansă a procesului creator în om, a ridicării pe plan etic în situația de subiect în stare de recunoaștere, prețuire și însușire a celor mai elevate valori, de trăire și de acțiune întru și pentru acestea pe care, simplu, le numim: *iubire* și *comuniune*, *libertate* și *dreptate*, *adevăr* și *sfințenie*, *frumos* și *bine*; într-un cuvînt, *uman*. În actul muzicii, încercînd aflarea și instituirea de sens vieții, este omul în devenirea-de-sine, în împlinirea ca personalitate capabilă de creație.

Subiectivare a existenței - ca interiorizare a lumii obiectuale -, muzica este obiectivare a spiritului, trăire interioară intimă și manifestare în act; e arta ce poate da cea mai elevată idee despre *om*, în *libertatea* și *demnitatea* sa de *ființă creatoare*, ființă aflată în apropierea idealului. Muzica asigură omului o concepție mai clară despre toate conduitele subsumate

Scanned with OKEN Scanner

"categoriilor cardinale ale realității umane - în terminologia lui Sartre -: a avea, a face, a fi" [cf.15].

Relația omului cu 'muzica de artă' este una de armonizare cu valorile general-umane. Cel care compune, cîntă și / sau ascultă muzică devine o structură sufletească ce dăruiește și se împărtășește din asemenea valori; o structură transfigurată, deschisă spre comunicare - condiție a realizării 'umanului'. Se petrece un fel de punere în acord, comuniune a individului cu lumea, îmbinare a idiomului eu-lui cu cel al semenilor, al naturii, al cosmosului. Muzica are forța de a cuprinde pe om în totalitatea sa și în fărîmele sale la nivelul virtualității din el și al dynamis-ului, întors cu fața *spre sine*, *în sine*, dar și *în afară*.

'Frumosul' muzical are deosebite valențe etice. Fără a ignora distincțiile, muzica relevă ceea ce oamenii au comun ca valoare, acționînd benefic pentru apropierea dintre ei. Muzica unește, armonizează, aduce în comuniune indivizii umani, înlătură asperitățile și stinge animozitățile, susține solidaritatea, cultivă bucurie și încredere reciprocă, respect, asigură îmbogățire sufletească - prin chiar maniera în care ea este executată (adesea, acel 'cîntat împreună' / 'tutti') și ascultată (de un auditoriu foarte larg).

Muzica este un mod aparte de a se manifesta al omului, în facultatea de a avea intenții și de a pune scopuri - "rațiunea practică" (Kant) -. În muzică, omul este și ca voință care cuprinde în sine proiectul și intenția; intenția, ca determinare interioară a voinței, se găsește în strînsă legătură cu sentimentele morale. Nu întîmplător, Ed.Husserl consideră "sentimentul" baza "constituirii eticului". Sentimentele morale marchează creativitatea muzicală, mai cu seamă ca manifestîndu-se prin raportare la altul. Th.Ribot reliefează, în această privință, sentimentele morale ca fiind "cele care sînt străine sau contrare instinctului conservării individului", avînd drept condiții fundamentale "două fapte psihologice": "1.Simpatia, în sens etimologic, adică unisonul afectiv, posibilitatea de a simți cu un altul și ca un altul. 2.Tendința altruistă sau emoția tandră care există la oameni" (în genere; excepție făcînd cazurile patologice) [85:297]. Tendința altruistă, restrîngere a egoismului, poartă și la nivelul intelectual; elementele afective și cele intelectuale dînd starea deosebit de complexă a emoției morale.

Scanned with OKEN Scanner

În creația muzicală, e trăirea umană cu febrilitatea căutătorului a ceea ce acesta resimte cu necesitate: o lume a valorilor. Prin raportare la aceasta, muzica dezvăluie omul, concomitent interiorizare și deschidere, ființă temătoare și cutezătoare, omul cu posibilitatea de alegere, într-o situație concretă, ce e și "situație morală" (J.Dewey). Observă Aristotel (în *"Politica"*): "există în ritmuri și melodii imitațiuni, foarte apropiate de realitate, ale mîniei și ale duioșiei, și apoi de vitejie, înțelepciune și contrarele lor, și îndeobște ale tuturor sentimentelor, după cum ne arată experiența. Căci, ascultînd acestea ne prefacem sufletul" [27:200].

4. Transmitere-receptare în arta muzicii. Relația: compozitor-interpret-auditor

Cu muzica, dare de sens vieții - și ca rost, noimă, ratiune -, se petrece o așezare în armonia propriilor rosturi ale omului capabil de creație;. respectiv, omul în tripla ipostază (aici): compozitor, muzician-executant, auditor, antrenat în mod paradigmatic cu cele două tipuri de imaginație, "intuitivă" și "reflexivă" (Th.Ribot); omul, ca unitate structurală dinamică, afectată evident de calitatea 'mobilității' - "o caracteristică a întregului" ce se manifestă prin "flexibilitate, fluiditate, originalitate și elaborare" (Ion Holban) [91].

În și prin muzică, se relevă valoarea personalității; cu prisosință, în fundamentul ei psiho-etic, cu notele ce-i dau caracterul.

Prin creativitatea muzicală, autor, interpret și auditor se afirmă ca subiecți introducînd o dare de sens în viață; respectiv, o trăire a vieții în condiția *umană*. Fiecare dintre protagoniștii comunicării muzicale probează o conștiință marcată de complexul sentimentelor morale, ce se manifestă prin raportare la sine, dar și la altul, ce funcționează, își au argumente ca atare în măsura edificării relației. Identificăm, astfel, omul, atît în constituția sa contradictorie, cu zbuciumul interior, cît și în relație cu lumea; și numai așa, "obiect și subiect de bucurie și durere, el

Scanned with OKEN Scanner

suferă sau produce durerea, primește sau provoacă bucuria" (Petre Andrei) [37:132].

În muzică avem expresia și geneza emoțiilor interpretabile moral, între care "pasiunile" asupra cărora Descartes se oprește, identificate în complexitatea ființei umane definibilă prin cugetare ca forma supremă a conștiinței, anume: "admirația, iubirea și ura, dorința, bucuria și tristețea" (cele 6 pasiuni fundamentale) [cf.92]. Discutate prin raportare la noțiunea de liber-arbitru, "pasiunile" pot fi îndreptate spre bine sau spre rău, prin voința călăuzită de rațiune; iar dintre toate, Cartezius consideră *generozitatea* drept virtute cardinală. Se manifestă, aceasta, în capacitatea creatoare a muzicianului, prin care are loc înălțarea spre ideal, ca efort spre fericire și progres uman, pe calea înțelepciunii ca triumf al rațiunii. Nu mai puțin, asemenea, se manifestă *generozitatea* în actul executării unei partituri / lucrări muzicale, și în acela al audiției propriu-zise; fiind o valoare ce funcționează în întregul 'discursului' artistic-muzical.

În muzică își fac loc cele mai variate sentimente și gînduri morale, stări de spirit caracteristice virtuții în accepția lui Aristotel: "virtutea constă tocmai în faptul de a putea să ne bucurăm; să iubim, să urîm potrivit rațiunii, urmează că nimic nu merită mai mult studiul și grija noastră, ca deprinderea de a judeca sănătos lucrurile, și de a pune plăcerile noastre în senzațiuni morale și în fapte virtuoase" [27:199-200]. Muzica pune în act o sensibilitate in-formată: sentimentele - în diverse specii cunoscute: bune sau rele, puternice sau slabe, relevante, importante sau nu, cu conținut dramatic sau anecdotic, evocator, descriptiv, de atitudine și acțiune.

Creativitatea activată în experiența muzicală înseamnă măsură a personalității fiecăruia dintre subiecții antrenați. Fiecare (autor, interpret, ascultător) vine cu "ce este. /.../ așadar personalitatea în înțelesul cel mai larg", însemnînd "frumusețe" și "caracter moral" (Schopenhauer) [77:6]. Muzica e semn al realizării de sine a personalității; ceea ce echivalează cu "a se construi pe sine", personalitatea putînd fi ea însăși o "operă de artă" (Petre Comarnescu). "Creația cea mai esențială pe care o are de îndeplinit omul este de a se realiza pe sine. /.../ Desigur, realizarea-de-sine nu este un act estetic pur, fiind o exprimare călăuzită de rațiune. /.../ Realizarea de sine este o statornicire concretă a imaginilor armonizate de rațiune" [cf.93].

Scanned with OKEN Scanner

Prin creație, omul își prelungește personalitatea; opera devine o prelungire în ordinea progresului uman; este și dăinuire a omului, nemurire, prin ceea ce are mai bun în el.

Omul este și ideal artistic, potrivit concepției lui Kant ("*Critica facultății de judecare*"). "Idealul artistic e omul împreună cu modurile sale de expresie. /.../ e omul, fiindcă e singura ființă ce-și are scopul în sine, e ființa morală și ca atare, /.../ e scop al lumii" [94]. Este omul arhaic și avangardist, în dualitatea stărilor sufletești: amărăciune, nemulțumire, înverșunare, luptă, frenezie sentimentală, tragism, violență; omul prins în grozăviile destinului, dar și cu speranță, cavalerism, înțelegere, duioșie, încîntare, veselie, liniște, pace. Este, în chip fundamental, omul ca subiect moral, despre care tot Im.Kant a voit a crede că e în stare a răspunde imperativului universal al datoriei, în expresia maximei acțiunii proprii, prin voința legislatoare universală; mai cu seamă, în expresia 'imperativului categoric' de a considera omul "totdeauna în același timp ca scop" [80:46].

Muzica face posibilă trăirea valorilor morale, interiorizarea acestora și meditarea asupra mesajului lor; respectiv, căutarea și aflarea posibilelor răspunsuri la marile întrebări ființiale, înțelegerea prin pătrunderea în miezul cel mai adînc, precum și ascensiunea spirituală, desăvîrșirea întru uman. Muzica este (și) drum către starea de perfecție, de armonie și echilibru, de fericire de care este capabil omul. Valorile morale ce-i sînt temei muzicii reprezintă valorile în jurul cărora gravitează, prin care se grupează și sînt puse în mișcare, în întreagă puterea lor, toate celelalte tipuri de valori. Creația muzicală își are izvorul în nevoia (firească și definitorie a omului) de 'frumos' și 'bine', ce "întruchipează idealurile omului și ale omenirii" (Dostoievski) [21:78].

În muzică, prind viață valorile-aspirații de: *libertate*, *înțelepciune*, *demnitate*, *iubire*, *solidaritate*. Sînt, acestea, condiții pe care *umanul*, ca ideal în desăvîrșirea ființei omului, le presupune.

Prin muzică, se petrece o revărsare de armonie, de bucurie asupra celor care vin în contact cu ea. În același timp, se asigură premise favorabile pentru încredere în sine și în semeni, pentru fortificare sufletească, pentru iubire și prețuire a propriei persoane și a celorlalți; intervine acțiunea principiului enunțat de

Scanned with OKEN Scanner

către Auguste Comte: "a trăi pentru altul" - formula ce rezumă concepția morală a gînditorului citat [apud 95].

Muzica înseamnă *solidaritate, comuniune, sympathie.* Prin relație cu muzica, subiectul om capătă și își consolidează *conștiința de a aparține umanității, de a fi legat cu întreaga omenire*, tocmai prin momentele de viață trăite cu intensitate și semnificante profund pentru el. E conștientizare a unei legături adînci prin trăsături sufletești de fond, prin dorințe comune, printr-un ideal *uman.*

Materializare a forței creatoare ce dă "unicitate" și "excepționalitate" "nodului cosmic numit om" (Lucian Blaga), opera de artă muzicală este semn al *libertății* - în cea mai autentică manifestare a acestei valori, ca libertate creatoare, ce înseamnă și libertate morală: este o libertate a creativității și ameliorării condiției morale a oamenilor.

Tema 'libertății morale' - o libertate problematică - este prezentă în întreaga producție filosofică; în legătură cu ea afirmîndu-se o sumă de alte valori fundamentale pentru condiția umană. O aflăm în relație cu 'fericirea', spre exemplu, precum în concepția lui Epicur: libertatea e bunul cel mai de preț al omului, condiție fundamentală a fericirii, chiar fericirea; sau, în etica lui Spinoza care arată că atingerea fericirii, ce este "virtutea însăși" [96], se realizează pe calea libertății sufletului, a. înțelepciunii, a puterii intelectului omului. În legătură nemijlocită cu cunoașterea au tratat stoicii 'libertatea'; scepticii au abordat-o prin raportare la problema morală a scopului vieții: fericirea; iar Plotin și neoplatonismul au conceput omul ca fiind libertate spre Dumnezeu.

Libertatea - trăsătură distinctă a 'bine'-lui moral (Hegel), reflectare și măsură a participării la Absolutul suveran (Schelling), însușire ontologică a "lumii noumenale", "idee a rațiunii" (Kant), întemeietoare a valorii oricărui scop (S. de Beauvoir) - își găsește cea mai generoasă concretizare în muzică.

În arta sunetelor, e întîi de toate *libertatea conștiinței*, expresie a valorii dobîndite de întreaga ei existență; e libertatea spiritului, ce înseamnă și bogăția, dar și disciplinarea acestuia. Potrivit observației lui Kant, "cu ideea de libertate este legat inseparabil conceptul de autonomie, iar cu acesta principiul general al moralității"; "rațiunea pură, independentă de sensibilitate, este cea care dă legea; legea morală, adică legea

Scanned with OKEN Scanner

supremă a libertății", autonomia fiind "principiul demnității naturii omenești și al oricărei naturi raționale" ("*Întemeierea metafizicii moravurilor*") [80:72,77,54]. Se impune sensul plin al 'libertății' - și ca supunere la legea morală, în corelație cu necesitatea, cu datoria, cu 'trebuie'-le. În cadrele schiței 'idealului omului' ca "amestec singular de dependență și măreție, de supunere și de autonomie", Emile Durkheim afirmă: "prin practica trebuinței (datoriei) omul învață acest gest al măsurii, această moderație a dorințelor care e condiția necesară a fericirii sale și a sănătății sale" ("*L'Education morale*") [97].

De altfel, libertatea este de multe ori explicit adusă prin limbajul muzical. Acesta are posibilități infinit mai întinse decît orice alt limbaj artistic, în această privință.

Mai mult, muzica înseamnă libertate, înseamnă eliberare din starea cotidiană, eliberarea de concret, de limitație, de relativ, și restaurare în datele inițiale ale spiritului, în infinire, în etern și absolut; se petrece o reintegrare a spiritului în chip abstract, prin meditație, dar și concret, prin act. Prin muzică se asigură o desăvîrșită eliberare, are loc participarea la o superioară stare, ideală; la o viață spirituală mai abstractă. În fenomenalitatea muzicii se articulează valoarea libertății. Producțiile muzicale sînt elevat semn al libertății interioare în stare a ctitori, în real, o lume virtuală. Însemnînd ritmuri și mișcări melodico-armonice, muzica e acțiune; și, așa cum observă Benedetto Croce, "activitatea este eliberatoare tocmai pentru că alungă pasivitatea" [98].

Captare a gîndului în tendința sa permanentă de a se materializa, muzica îi rezervă maximum de libertate; firește, libertate în sensul evidențiat încă de stoici, în funcție de înțelegerea necesității. Experiența muzicală e eliberare de rigorile și constrîngerile vieții, o depășire a existenței și proiecție a idealului. În muzică, ni se dezvăluie o tratare liberă de orice obligații, dar conținînd respectul pentru necesitate; e revelarea libertății în accepția dată de Spinoza: libertate, în virtutea necesității (cf. "*Etica*").

În muzică, e libertatea de expresie - o libertate indefinibilă în puterea de a lucra și de a exprima a acestei arte, astfel încît preceptul lui Wittgenstein (enunțul 7 din al său "*Tractatus Logico-Philosophicus*"): "Despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă" [99], aici, cu vădită aplicabilitate, poate

Scanned with OKEN Scanner

fi nuanțat; am zice, așadar: unde vorba sfîrșește, e mai bine a se lăsa tăcerea; însă, și mai bine e a începe muzica.

În arta sunetelor se dezvăluie libertatea de a identifica orice omul e în stare a trăi; întrebarea care se pune ar fi: dacă există ceva ce muzica nu poate exprima ?! Imaginile muzicale pot fi asociate cu cele mai diverse și mai complicate, totodată cu cele mai intime fenomene de care omul are conștiință, referitor la sine; la semeni, la natură, la univers. În acest sens, 'muzica pură' este înalt relevantă prin aceea că, fără asociere cu vreun alt mijloc de manifestare al omului, nu impune ceva anume, ci deschide posibilități în infinire de interpretare; practic, nu există nici un fel de obstacole; e libertate absolută.

Muzica acoperă cea mai largă sferă a libertății: de inspirație și de exprimare, de manifestare, de comunicare a ceea ce, într-altfel, e imposibil.

Prin opera artistic-muzicală, capătă contur expresia libertății ideii și a imaginii, totodată a idealului spre care autorul tinde. Conștiința artistică e una "în orizontul <<misterului>>, ca implicat fundamental al omului" (L.Blaga) [100]. Este o conștiință sub pecetea visării; cum spune Eminescu: "în fapt, lumea-i visul sufletului nostru" ("*Sărmanul Dionis*"). Prin punerea în act a operei de artă muzicală, capătă expresie capacitatea libertății subiecților implicați: executant muzical și auditor. Efectiv, valoarea libertății este activată și manifestată de către om(ul în relație cu muzica) prin fiecare din cele 3 ipostaze în care el se poate găsi: autor, interpret, ascultător, ca libertate (nicidecum, hazard) de selecție și decizie compozițională, interpretativ-muzicală și de audiere.

Muzica e reprezentare liberă; e prilej de a trăi libertatea, de a o realiza ca ieșire din singularitate, de a o afirma ca universalitate. E o ieșire din tragica limitare a omului, o depășire a individualității și deschidere către altul; respectiv, încercare de comuniune, ca semn al supremei, al nemăsuratei frumuseți a omului prin iubire, prin altruism, încredere; în esență, prin omenie. Libertatea muzicii presupune înlănțuirea libertății de a simți, a gîndi și acționa. Muzica e însăși libertatea ideii, în vibrația acesteia. În cazul creației muzicale - începînd cu autorul și continuînd, în actul muzicii, pînă la destinatarul: auditorul -, expresia libertății o aflăm și în înțelesul dat de către Sartre,

Scanned with OKEN Scanner

anume: "omul, fiind condamnat a fi liber /.../ e responsabil de lume şi de el însuşi în calitatea manierei de a fi" [15:639].

Muzica înseamnă şi necesită trăirea le cele mai ridicate temperaturi a libertăţii interioare. E libertatea dată în chiar structura condiţiei umane, în forma absolută ca libertate spirituală. Adevărata libertate e libertatea interioară, ca depăşire a limitelor sine-lui; or, prin muzică, are loc o extindere a sufletului, ceea ce înseamnă progres în om, căci e o perpetuă des-mărginire (date fiind valenţele uriaşe ale muzicii în ceea ce priveşte interiorizarea, trăirea întregii realităţi existente, ca şi exteriorizarea năzuinţei realului către ideal). Singur eu-l poate pune limite libertăţii - ceea ce, şi în perspectivă semiotică, descoperim la nivelul fiecăruia dintre actorii comunicării muzicale (de pildă, pentru receptor, cunoscător sau profan, opera muzicală înseamnă atîta libertate de cîtă este în stare spiritul său) -. Muzica alimentează identitatea de sine a omului, aspiraţia lăuntrică de a fi liber şi suveran .

Muzica e limită ce nu limitează; asigură intuirea unui potenţial care nu se epuizează. Libertatea, ca "un ideal în care culminează exercitiul categoriei de limitaţie în sînul experienţei umane, /.../ apare drept exigenţa unei totale lipse de limitaţie, dar ea însăşi vine să aducă nesfîrşite limitaţii cînd nu şi-a obţinut maturitatea", scrie Constantin Noica (*"Devenirea întru fiinţă"*) [22:244]. Libertatea, ca asumare a propriei finitudini şi totodată a puterii de transcendere a persoanei, prin legătura cu ceilalţi, atragere a semenilor la sine, e intercondiţionare şi grad de libertate a chiar acestora; e libertatea ca necesitate a sine-lui cu ceilalţi. Prin muzică, se realizează libertatea în schimbul permanent între existenţa generalizată şi existenţa individuală; fiecare primeşte şi dă.

Opera de artă muzicală este şi semn al *demnităţii umane* - acea demnitate definită de către J.M.Guyau drept "un fel de noblete inerentă propriei noastre condiţii şi puterilor ce sînt în noi". Muzica dezvoltă *demnitatea* - esenţa noţiunii de om - prin altruism, bunătate, renunţare la stricta şi exclusiva individualitate, prin făptuire (şi) în folosul altuia; e o ieşire a omului din tragica limitare, deschiderea spre altul, generozitate; e încercare de comuniune, de iubire şi contopire cu altul, de încredere - ca factori de referinţă pentru ceea ce înseamnă adevăratul umanism. Observă Mircea Eliade: "această tendinţă către lumină

Scanned with OKEN Scanner

și dragoste, această sete de comuniune și contopire, este sprijinul nădejdii, este izvorul care poate adăpa o noua omenie, mai liberă și mai caritabilă" [38:32].

Muzica trimite la *înțelepciune* - ca știință absolută a realităților ultime și eterne; 'înțelepciunea' care, din punct de vedere etic, înseamnă realizare de sine, realizare a perfecției umane - conformarea la 'logos' / ordine, Unul universal -, realizare spirituală supremă, desăvîrșire morală; înseamnă 'echilibru' - ca armonie superioară, conținînd și impulsul omului pentru autodepășire prin creație de valori -. Muzica invită la *înțelepciune* și necesită această trăsătură-valoare morală, în sensul de înțelegere generoasă, complexă, nuanțată, în situațiile cele mai variate ale vieții individuale și sociale. *Muzica oferă, chiar, momente de înțelepciune, cu meditațiile grave asupra destinului omului, asupra sensului vieții, cu perspectiva idealului; muzica este (și) mijloc de înțelepciune pentru ființa umană.* Prin arta sunetelor, este pusă în act 'înțelepciunea', virtute primordială în vechea filosofie greacă: *înțelepciunea*, "știința binelui și răului" ce dă împlinire și fericire. Omul înțelept împlinește 'bine'-le și 'frumos'-ul în toate acțiunile lui, este senin și fericit, consideră Platon (cf."*Gorgias*"). După Aristotel, "înțelepciunea este o cunoștință și o înțelegere a acelor lucruri care după natura lor sînt cele mai venerabile" ("*Etica Nicomahică*") [23:204]; și, cu deosebire, "înțelepciunea filosofică produce fericirea", opera morală neputînd fi "dusă la desăvîrșire decît prin intervenția înțelepciunii practice și a virtuții etice" [id.]. Prețuind 'înțelepciunea' ca "cel mai mare bun", căci din ea ar izvori toate celelalte virtuți, Epicur precizează, și el: "nu putem duce o viață plăcută dacă nu-i și înțeleaptă, cumsecade și dreaptă", viața plăcută neputînd fi despărțită de virtuți ("*Maximele fundamentale*") [apud 53:502].

Remarcăm *o înțelepciune a muzicii care se degajă din fluxul artistic-sonor și o înțelepciune ca ideal de atins prin muzică.*

Muzica reușește a aduce omul în topos-ul caracterial al 'sophia'-ei, al înțelepciunii realizate, trăite și mărturisite, comunicate. Și, cîtă nevoie e de 'înțelepciune' în vremuri de derută! Cît e de necesară aceasta, astăzi, cînd se constată ușurința de a se miza pe eveniment, pe noutate, senzațional, spectaculos, inevitabil superficial, în defavoarea a ceea ce este

Scanned with OKEN Scanner

fundamental, de esență și durabil, cu adevărat important pentru om, pentru viață; azi, cînd se înregistrează un spor al lui 'a avea' în deficitul lui 'a fi'!

Muzica e 'înțelepciunea' ca ordine, armonie, măsură, acea identitate Frumos-Adevăr-Bine, veritabilă conștiință de sine prin care omul își construiește o viață interioară echilibrată, prin rațiune și voință; de asemenea, o viață exterioară, în rezonanță cu interioritatea sa. Muzica îndeamnă la și este bun prilej pentru un anume gen de "reflecție" care "să aibă caracter de sophia. /.../ ceva în același timp sensibil și intelectual" (C.Noica) [22:13].

Creația artistic-muzicală înseamnă emoție și gîndire, trăire a unor experiențe inefabile; înseamnă 'libertate' - în deschidere și expresie, cu inegalabila capacitate de a activa plurala și relativ imprevizibila interpretare -; nu mai puțin, 'responsabilitate' - luare în răspundere prin operă - și 'iubire'; "muzica este dragoste sau nu e nimic" - obișnuia să spună George Enescu. "Limbă a omeniei și a fraternității" - cum a numit-o artistul român [cf.101] -, muzica presupune *iubire*, despre care Hegel scrie că este "viața în sine trăită în altul", "raportare la alt ce spiritual, care este atît de legat cu intimitatea, încît sufletul trăiește în intimitate cu sine însuși numai în acest alt ce spiritual" [9: 542].

Muzica e gest de nemăsurată *iubire* și îndeamnă la iubire - valoare-sentiment și idee (metafizică, prin funcția ei în cunoaștere), în înțelesul complex și profund etic.

Rod al iubirii - pe drept considerate a fi una dintre cele mai înalte virtuți -, muzica dă seamă de *iubirea* prezentă în tot ce ființează, principiu de unitate și inteligibilitate al lumii (Empedocle), început și țel al oricărui raționament și act întru comuniune, împărtășire și dăinuire. Muzica înseamnă *iubire*, despre care Platon ne spune că e "dorința de frumusețe" ("*Phaidros*"), al cărei obiect e 'binele'; ea "sălășluiește în tot ce ființează" ("*Banchetul*"), ca Eros, aducînd "împreună frînturile vechii naturi", "își dă osteneala să facă din două ființe una singură"; resort al fericirii, "încearcă să vindece nefericirea firii umane" [id.].

'Iubirea', în ordine morală, înseamnă șansa de a proba autentica valoare umană; nu e o iubire din pură emotivitate, capricioasă, ci o iubire cumpătată și cu credință, iubire luminată în sensul eticii creștine. Este iubirea care, principial, naște iubire;

Scanned with OKEN Scanner

dă avînt şi putere întru înfăptuiri semnificative; revarsă sentimente sublime şi gînduri de lumină, susţine şi activează autoritatea, aducînd modelul de viaţă vrednic de urmat - întrucît angajează ridicarea prin muncă şi efort permanent, depăşirea stării de neputinţă, a părerii despre lipsa de sens, despre zădărnicia şi ridicolul vieţii. Este 'iubirea' care des-mărgineşte - însăşi puterii iubirii neputîndu-i-se pune margini -, care sădeşte şi cultivă în om voinţa de desăvîrşire personală precum şi a celor cu care el se găseşte în relaţie; este iubirea ce deschide întru Bine, Adevăr şi Frumos, ce face posibilă împărtăşirea acestor valori cu altul / alţii.

Este 'iubirea' ca putere spirituală, în sublima accepţie pe care creştinismul (cu deosebire, creştinismul originar, ortodox) a dat-o: *iubirea universală* - virtute supremă, 'bine'-le suveran din eternitate, în funcţie de care sînt celelalte valori; de-ar fi să menţionăm doar valorile: libertate, unitate, pace, cu privire la care Dumitru Stăniloae precizează: "Omul e liber numai dacă e liber de sine pentru alţii, în iubire, dacă e liber pentru Dumnezeu, sursa libertăţii, pentru că e sursa iubirii. /.../ Iubirea e mediul care-i uneşte pe oameni cu Dumnezeu şi întreolaltă. Unde e iubire e pace şi unire" ("*Trăirea lui Dumnezeu în ortodoxie*") [66:35-36;125]. Marea 'muzică de artă' oferă elevate exemple întru adevărul *iubirii* ca "factor de unire desăvîrşită" şi "extaz", pînă la desăvîrşirea: "îndumnezeire" [66:144]. Creaţia artistică muzicală e semn (şi) pentru iubirea ce dă sens vieţii umane, o cultivă în aspectele frumoase şi o apără în baza celor două porunci ale Mîntuitorului, sinteză a iubirii de Dumnezeu şi a iubirii semenilor. Încît, spunem, de pildă, cu privire la una din culmile creaţiei muzicale de geniu: muzica lui J.S.Bach - paradigmatică desăvîrşire întruchipată în lucrare omenească -, împreună cu Dimitrie Cuclin: "Bach este cuvîntul lui Iisus Hristos, făcut muzică" [102:452].

"Frumuseţea spirituală ca atare", "în înfăţişarea sa cu adevărat ideală /.../ exprimînd nemijlocita împăcare afirmativă a spiritului", cum defineşte Hegel (în "*Prelegeri de estetică*") 'iubirea' [9:549,542], asemeni este muzica. "Această intimitate, singura care corespunde conceptului spiritului liber împăcat cu sine, este iubirea" [9:548].

"A cînta înseamnă a iubi" - afirma, adesea, George Enescu [apud 14:245]. În temeiul iubirii, muzica aşează, în mod

Scanned with OKEN Scanner

specific, în spațiul *nemuririi*. E nemurirea prin opera creată și oferită umanității, opera intrată în patrimoniul cultural al omenirii prin înscrierea întru progres. Dăinuirea personalității creatorului se asigură (și) în orizont etic; prin operă, el reușind a răspunde, în manieră personală, poruncii morale enunțate de către Im.Kant: "Fă-ți drept scop al acțiunilor tale propria-ți perfecțiune și fericirea străină" [80]. Prin creația izvorîtă din iubire, autorul-muzician se exersează întru progres, ce se prelungește dincolo de existența sa; căci, prin opera dăruită lumii, el contribuie hotărîtor la îmbogățirea și înfrumusețarea spirituală, pe calea satisfacției superioare, a acestei lumi.

Muzica-act, ca realizare, aduce împreună subiecții: compozitor, interpret, auditor. Ea determină sentimentul uniunii dintre oameni prin emoția trăită, sentimentul comunicării universale - ce se află în trăsătura specifică a muzicii: limbaj ermetic, dar cu caracter de maximă universalitate -, al comuniunii; respectiv, acea "contagiune artistică" în care Tolstoi sesizează adevărul artei (*"Qu'est ce que l'Art ?"*) [103]. În 'transmiterea-receptarea' muzicii - indiferent dacă auditorul se găsește în sala de concert / de audiție sau este singur -, prin chiar condițiile pe care le necesită acest proces, se atinge ceva din "eternul laolaltă și împreună", cum ar spune Eminescu.

Este adevărat, sursa creației muzicale se află în chip hotărîtor în eu-l (în lumea eu-lui) compozitorului. Dar, acesta, căutînd să se depășească, păstrează un permanent contact cu lumea din afară, o lume căreia de altfel îi aparține, ale cărei influențe le suportă și asupra căreia, la rîndul său, își pune amprenta, prin opera creată. Și, nu oricum; ci, cu o anume *responsabilitate morală*. Eliberare, dar cu răspundere, înseamnă actul de creație artistic-muzicală. Este responsabilitatea creatorului, alături de care e cea a executantului. *Datoria* acestuia din urmă de a respecta opera este, întîi de toate, o datorie de conștiință; e datoria manifestată mai ales în legătură cu punerea în circulație a operei. Nu în ultimul rînd, e și datoria la nivelul celui care alege și își însușește anumite valori, a celui care poate îndruma în aprecierile de valoare, poate orienta în alegere. Într-un fel, își găsește confirmare accepțiunea kant-iană a demnității ființei umane: "demnitatea acestei ființe /.../ are ca rezultat necesitatea de a-și lua maximele ei totdeauna din punctul de vedere al ei însăși, dar totodată și din acela al oricărei ființe

Scanned with OKEN Scanner

rațională concepută ca ființă legislatoare" [80:57]. Ca proces și ca produs, creația muzicală este o modalitate fundamentală de ridicare a particularului la universal și la lege.

Prin creație artistică muzicală, aflăm omul în condiția originală a întregii justificări a existenței, ca 'libertate', făptuind și făptuindu-se prin voința morală cu necesitatea ce pune în acord 'particular' și 'general'; "omul care caută să-și justifice viața trebuie să vrea, înainte de orice și în chip absolut, libertatea însăși; în același timp în care libertatea necesită realizarea de scopuri concrete, de proiecte singulare, ea se necesită în mod universal. /.../ ea e chemată, cu necesitate, de valorile pe care le statornicește și prin care ea însăși se statornicește" - scrie Simone de Beauvoir (*"Pour une morale de l'ambiguité"*) [49:33-34], concluzionînd: "A se voi moral și a se voi liber e o singură și aceeași decizie" [49:34].

Libertatea în creație e expresie a voinței de a fi, în ceea ce are propriu și intim, în sine-le său, autorul. E ceea ce, în termenii lui Kant, am spune: a lucra liber înseamnă a lucra conform legii care nu e numai ceva exterior și impus omului, ci e un conținut al conștiinței interioare a omului. Actul creator este (și) impuls omenesc spre libertate. "Poate singură libertatea de a face are în ea și măsura și nemăsuratul. Iar sub chipul creației, ea e ultima limitație ce nu limitează a omului" (C.Noica) [22:244].

Prin operă, identificăm angajamentul muzicianului în lume, ca un fel de realizare a *libertății* - în sensul aducerii problemei libertății în întrebarea centrală a eticii Simonei de Beauvoir: Cum să trăiești și să te manifești ca libertate printre atîtea libertăți? -. E o angajare a creatorului în relație cu semenii, în încercarea de apropiere, de a comunica, de a fi în comuniune cu aceștia; realizarea libertății artistului fiind una prin libertatea celor cărora el se adresează cu opera sa, celor capabili să i-o primească și să o prețuiască, să o recepteze; căci "omul se străduiește să-și atragă (la sine) oamenii" [49:361]. Se cuvine, așadar, a înțelege valoarea libertății prin reușita străduinței creatorului de artă în relația sa cu cei cărora se oferă, funcționînd - 'libertatea' - (și) prin actul artistului de a-și dărui opera celorlalți, care, la rîndul lor, să dovedească facultatea de evaluare. Tocmai manifestîndu-se "ca oameni liberi, aceștia să dea actelor artistului, operelor sale, locul lor necesar. /.../

Scanned with OKEN Scanner

Respectul libertății altuia fiind condiția primară a succesului efortului artistului" [49:358].

Creația este expresie a tensiunii eliberatoare a omului; "gradul de libertate al unei manifestări - acțiuni - se definește prin coeficientul ei de creativitate, iar acesta izvorăște din unicitate; nu este vorba de o unicitate pură, deci detașată de ceea ce este generic în ființa umană, ci de una inextricabil întrețesută în acest generic" [45:239].

Muzicianul, în gestul de dăruire (și de iubire concretizată în opera sa) în creație (prin care se petrece un soi de eliberare) este simbol pentru realizarea umană în orizontul maximei libertăți spirituale. Valoarea 'iubirii' este definitorie nașterii și realizării depline a creației muzicale; e *iubire*, "prin ea însăși un fel de motor, de îndemn al depășirii ființei, o acțiune" (Nae Ionescu) [78:120]; nu mai puțin, 'iubirea' atît de necesară în întregul procesului de transmitere-receptare a creației muzicale, întrucît în temeiul ei se petrece apropierea de muzică și contopirea cu opera (obiect exterior), identificarea cu omul (ca generic), o sinteză, refacere a Unului primordial și armonic.

Muzicianul este creatorul, omul în distincția sa existențială în lume prin făptuire semnificativă, prin creație. El este omul în stare a întemeia și, astfel, a transcende trecătorul, accidentalul și individualul; este omul cu vocația eternității, aceasta fiind "singurul fel de a fi al omului" [104]. Compozitorul reeditează arheic 'creatorul', ca ideal valoric; el este 'mousikos', cel familiar muzelor, avînd acces la principiile creației; este 'mousikos' despre care Platon ne spune că "e stăpîn pe armonie" ("*Republica*"). El este desăvîrșit, în 'mousikos' originîndu-se filosoful; el deține actul suprem al 'sophia'-ei, iar opera sa e una imanentă acesteia.

Muzicianul percepe vibrațiile armonice ale universului pe care le actualizează, le face inteligibile, prin operă, întru înțelegerea de către auditor. Prin operă, compozitorul dă măsura participării semnificative la Ființă - "temeiul ființării" (Heidegger) - ; este o participare izvorîtă din intensitatea vibrației interioare și din dorința de comuniune cu tot ce ființează; fiecare operă însemnînd "aducerea la împlinire a putinței de revelare a Ființei" [7:321]. În muzician, descoperim omul ca deschidere a Ființei; e 'homo significans' - concomitent, 'aestheticus' și 'aestimans' - afirmîndu-se în orizontul creației.

Scanned with OKEN Scanner

Artistul dovedește capacitatea de a devansa realitatea, de a deschide noi posibilități expresiei umane întrezărind poate mai clar sensul veritabil al vieții. Prin creație, se petrece o continuă cucerire a noului, a neștiutului și poate chiar nebănuitului; uneori, prin inovații de limbaj muzical, se destramă un fel de a fi deja constituit, dar care, pentru a se menține, necesită plusul cuvenit de schimbare. Muzica este (și) semn pentru omul care transformă, înnoiește, edifică. Probînd originalitate, artistul elaborează și desăvîrșește, întemeiază într-un perpetuu efort de mai bine, de mai frumos; în opera muzicală, realizîndu-se "formele generale ale ideii frumosului, idee care se expune pe sine" (Hegel) [9:96].

Prin și sub tutela Frumosului, muzica atinge în fond sensul Binelui ca fiind 'plăcut', 'favorabil', 'util', concomitent generator al conștiinței datoriei; prin creație, conștiința datoriei muzicianului (în primul rînd) e semnul responsabilității trăite de către creator.

Muzicianul este o conștiință individuală care acționează, "adevărată conștiință morală", cum ar spune Hegel [4:351].

Artistul devine folositor omului și umanității. *Prin creație, avînd conștiința datoriei, își dă personala măsură ca expresie a opțiunii sale în libertate, de a intra în eternitate, ceea ce echivalează cu a ctitori întru Frumos, Bine, Adevăr, lumină.* Conștiința datoriei, pentru muzician, înseamnă capacitatea de a iubi și a munci - așa cum o demonstrează marii artiști ai lumii, care se apropie de temele majore, convinși fiind de menirea lor de a împărtăși, de a insufla oamenilor *curaj, încredere, iubire, înțelepciune, demnitate.* Adevăratele valori se dovedesc a fi nu cele datorate unor ambiții deșarte, egoismului, orgoliului golit de orice pozitivitate, ci acelea care țîșnesc din preaplinul unui suflet care vrea să (se) dăruie cu sinceritate, cu simpatie, cu iubire.

Născută dintr-o neliniște a inconștientului - acea "lume misterioasă", de adîncime, în a cărei "umbră /.../ se plămădește forța creatoare și conținutul creațiilor" (Liviu Rusu) [105] -, rod al dezacordului resimțit de către autor în trăirea intensă a divergenței cu sine, și cu ceea ce este exterior lui, dezacord urmat însă de echilibrarea prin efort conștient, opera de artă muzicală își are germenii (și) în aspirația de depășire, în tendința spre solidaritate umană.

Scanned with OKEN Scanner

Altruismul, dăruirea de sine, apropierea între oameni sînt funcţii îndeplinite de muzică; "realitatea chiar de realizare ca şi raţiunea supremă a artei nu poate fi găsită ori aşezată în egoism" - scrie Dimitrie Cuclin, oprindu-se asupra "eticii esenţei expresive în muzică" [102:337].

Prin opera sa, muzicianul-creator face un elevat gest; un gest de dăruire, de *generozitate* - virtute capitală în concepţia lui Descartes, în încercarea sa de a elabora o "morală definitiva". Generozitatea, "calitatea ultimă şi supremă" cum a numit-o autorul Tratatului despre pasiuni, e rezultat al contopirii dorinţei cu iubirea potrivit indicaţiilor voinţei şi raţiunii [cf.92]. Creaţia muzicală e semn al 'generozităţii', gest al iubirii, în sens kant-ian, ca năzuinţa sufletească căreia îi răspunde valoarea etică; gest al iubirii de oameni şi al dorinţei de a comunica în armonie cu aceştia prin mijloacele proprii artei.

Iubirea, ca sentiment moral ce trece în căutare de idee şi în desfăşurarea acesteia, este inerentă procesului creator al muzicianului. Iubirea este sursă pentru naştere şi ctitorire în Frumosul artistic-muzical, răspunzînd la dorul de unitate şi nemurire, întrucît "este dorul de a stăpîni de-a pururea binele", potrivit lui Platon (*"Banchetul"*). Este semn al dăruirii şi al bucuriei de a împlini ceva (opera muzicală), de a făptui; într-un anume fel, semn de satisfacere a datoriei celui capabil de creaţie, semn al conştiinţei de a contribui, în mod personal, la starea de bine a oamenilor şi, prin aceasta, la propria realizare. Este o condiţie esenţială pentru idealul veşnic al fericirii.

În dialogul cu realitatea exterioară, artistul achiziţionează experienţă culturală, acceptă în măsură mai mare sau mai mică valorile societăţii şi ale timpului istoric în care trăieşte, valori pe care le interiorizează şi care se vor regăsi în opera sa. Creaţia muzicală apare, astfel, în manifestarea a două tendinţe: una centripetă, orientată dominant subiectiv spre sine, şi o alta centrifugă, îndreptată spre lumea obiectivă; altfel spus, ea apare în manifestarea unei duble atitudini: faţă de sine, ca autoraportare, şi faţă de altul / alţii, ca heteroraportare, proprie muzicianului-creator. Totodată, acţionează o dublă tendinţă ce stă "la baza atitudinii morale" rezultată din orientarea spiritului său - observă Ernest Stere -: "una de <<detaşare>>, cealaltă de <<ataşare>>; /.../ ataşare la acele idealuri de Bine şi Adevăr,

Scanned with OKEN Scanner

fără a căror respectare nu poate fi conceput progresul moral al omenirii" [40:90].

Perspectiva bipolară *autoraportare - heteroraportare* oferă mai multe chei în argumentarea și înțelegerea semiozei 'melos-ethos', la nivelul aspectelor legate de actul creator muzical și de compozitor. Ca *autoraport*, autorul trăiește tensiunea spre valori profund umaniste, de împlinire întru valorile-ideal Frumos și Bine în armonie, în sensul anticului 'kalokagathon'. Dispunînd de un suport ideatic dobîndit prin heteroraportare, muzicianul-creator îl aprofundează și esențializează, trecînd totul prin filtrul personalității sale, prin propria sa viziune - expresie a modului său de a fi. Ca *heteroraport*, el este în relație cu altul / alții, cu socialul, cu o anume comunitate, cu un anumit spațiu cultural; nu este un izolat de lumea din afară ci, atît cît poate, se implică în idealurile timpului și ale semenilor săi, intră în contact cu un ansamblu de valori (ce sînt și valori morale). Mai mult, artistul adevărat poate să vadă / să audă mai adînc, mai clar, mai curînd; el are puterea de a devansa realitatea existentă și de a da curs, prin opera sa, aspirației la ceva ce trebuie să fie, în viitor, ca depășire a unei stări de fapt nesatisfăcătoare. În manieră specifică, muzicianul-creator dă glas năzuinței la mai bine; la un Bine la scara întregii umanități. Ecou al existenței - la nivelul individului, dar și la cel social și cosmic-universal -, opera este și proiect al unei lumi nenăscute, însă născînde, o alta decît cea existentă; este o întruchipare a idealului în real.

În balansul auto- și hetero-raportării, capătă identitate căutarea artistului de a pune în acord autenticitatea interiorității sale cu ceea ce este exterior lui, aspirația sa de a se confunda cu conștiința colectivă rămînîndu-i totodată reper călăuzitor; respectiv, ceea ce Liviu Rusu caracterizează drept "aspectul transsubiectiv al operei de artă" [cf.105]. Aceasta - în sensul unei confirmări valorice a operei și al reliefării puterii ei de comunicare, de receptare - nu vine defel în contradicție cu realitatea privind geneza operei artistice dintr-un fond problematic tulburător, dintr-o neliniște ce poate fi chiar expresia unei lupte îndîrjite cu existentul. Muzica lui Beethoven, izvorîtă din vîltoarea încrîncenării și a speranței, a solitudinii și totuși a contopirii cu oamenii, este o mărturie copleșitoare în această privință. Întreaga creație beethoven-iană este expresia viziunii proprii a compozitorului, cu o mare putere de iradiere. În ea

Scanned with OKEN Scanner

descoperim, odată cu aspectele individuale originale, fondul etern, aspirațiile cele mai intime ale sufletului omenesc, aspirații ce leagă pe oameni între ei.

Rod al efortului ce înseamnă sacrificiu, angajare în făptuire semnificativă, trăire a responsabilității, creația muzicală e semn al elementelor de viață morală a autorului. Prin operă, artistul dă seama de concepția asupra vieții, de trăirile contradictorii - inclusiv cele caracteristice situațiilor-limită, de conflict acut -, dar și de armonie interioară și de armonizare cu tot ce e în afara lui. Prind contur întrebările, uimirile, incertitudinile, căutările, încercările de tot felul, erorile, dar și reușitele, șansa de a aduce adevărurile fundamentale; respectiv, depășirea stării de indiferență și afirmarea capacității de angajare creatoare responsabilă.

Personalitatea compozitorului trebuie abordată în dublă ipostază, în sine și în relație cu realitatea exterioară, în lumina căreia se cere a fi înțeleasă și raportarea la un sistem de valori general-umane. În termenii eticii lui Aristotel, aflăm, într-un fel, și această problemă adusă în discutarea virtuților fundamentale; Stagiritul considerînd 'înțelepciunea', 'cumpătarea' și 'curajul' drept virtuți ce privesc raportul individului su sine, și care sînt frumoase necondiționat, în vreme ce 'dreptatea' ar fi o calitate a individului ce se manifestă în relațiile lui cu alți indivizi și cu societatea [cf.23]. Situîndu-ne în spațiul marii muzici, o ilustrare, în acest sens, găsim chiar în atitudinea definitorie manifestată de cei doi mari maeștri ai polifoniei sec.XVIII, Johann Sebastian Bach și Georg Friedrich Haendel. Avînd referențial diferit: primul, senzația sunetului ca 'sunet instrumental', cel de-al doilea, ca 'sunet vocal', Bach și Haendel - potrivit unui exeget al muzicii, Paul Bekker - "privesc atît în ei, cît și în jurul lor" [72:108]. La distanța de mai bine de un secol, un exemplu asemănător aflăm la cuplul Anton Bruckner - Gustav Mahler.

Dubla ipostază în care apare personalitatea compozitorului antrenează trăirea de către acesta a unei tensiuni între *determinare* și *autodeterminare*, *conștiința de sine* și *de altul*, afirmarea unei puternice voințe de a rosti, prin intermediul operei, adevărurile mari ale omenirii, manifestarea *libertății* prin actul de creație ca deziderat al împlinirii întru 'frumos'. Or, acestea sînt chiar unele din trăsăturile acelui "bine problematic", "continuă dramă interioară și social-relațională" care este

Scanned with OKEN Scanner

personalitatea morală, cum o caracterizează Ioan Grigoraș [105]; "o solicitare zbuciumată a ființei umane de pe poziția unui principiu superior de viață, de societate și de ființare proprie dar totodată și de armonie și echilibru, de împlinire și satisfacție confirmată pe bază de realizare și succes" [105:91-92].

Abordarea 'personalității morale' "prin nevoia de a fi om în sensul celei mai înalte valori a umanului" [id.] vine în întîmpinarea înțelegerii ei, în cazul de față, ca o dimensiune esențială a personalității artistului privite în genere, dimensiune ce transpare și din opera realizată de acesta. Ceea ce nu înseamnă că, automat, lucrări de mare expresivitate în orizontul moralei aparțin unor oameni-creatori ce probează în viața cotidiană un exemplu de moralitate. Există destule cazuri în care o asemenea unitate nu funcționează, după cum, este probabil de presupus că nu funcționează o unitate între ceea ce e trăirea sufletească și ceea ce e comportamentul afișat de către astfel de autori - un comportament în conflict perpetuu cu gîndurile, sentimentele, emoțiile, intențiile, dorințele etc. subiecților respectivi -. Însă, dincolo de aparențe, în demersul nostru, 'personalitatea muzicianului' interesează, mai ales, prin superioritatea marilor creatori care "au trăit pe temeiuri etice, întemeindu-și viața și estetica lor pe un fundament moral" [104:349]. Impun, cu adevărat, aceia la care omul și artistul "se confundă, estetica și etica lor răspunzînd una într-alta" [id.]; deci, aceia la care există un acord între cele două dimensiuni ale personalității. Convingerea noastră este în spiritul viziunii formulate de către Vladimir Streinu, în această privință; afirmă acesta: "Structura morală a unui artist nu este de neluat în seamă. Disociată de opera de artă, ea nu reprezintă în sine o valoare estetică, dar nici voința artistică, disociată de valorile congenere ale eticii și etnologiei, de asemenea nu-și este suficientă. Deci complexul lor, felul de a se arhitectura în opera de artă, implicit și nu expres, este structura secretă a operelor artistice" [104:349].

Mai mult sau mai puțin conștient, muzicianul-creator e marcat de un anumit 'ethos' care se transmite, voit sau nu, în actul creator și în opera destinată oamenilor, omenirii. Izbucnită din trăire intensă (în care un rol important au inspirația, dar și experiența culturală), opera este rezultatul acțiunii ce aduce la un loc gînd, sentiment și voință, purtînd în mod esențial pecetea

Scanned with OKEN Scanner

omenescului din creator(ul) care se manifestă prin originalitate - "factor intrinsec al valorii artistice, /.../ o cale privilegiată care îl conduce pe artist spre o realitate mai profundă, inaccesibilă privirii <<muritorului de rînd>>" (Ernest Stere) [40:38].

Din punct de vedere psiho-cultural, se disting tipuri de creatori: intuitivi şi voluntari, prin nota dominantă. Mozart, spre exemplu, este un intuitiv; inspiraţia sa depinde de starea de calm şi satisfacţie, în care se conturează chemarea la echilibru - evidenţiat mai ales prin ritm. Beethoven este reprezentativ pentru tipul voluntar; creaţia sa este o luptă în care se angajează cu toate energiile, aducînd un altfel de echilibru, bazat pe tăria morală a omului ieşit învingător din conflictul existenţial. Autorul muzicii *"Odei bucuriei"* aduce, în lucrările sale, pasiunea ce însoţeşte individul uman şi omenirea întreagă în propriile interogaţii, căutări, trăsături, strădanii; muzica sa pune probleme dificile, dă expresie suferinţei, dar şi măreţiei omului. O perpetuă stare de pasiune solicită romanticii, în vreme ce unii compozitori impun printr-un caracter relativ distinct: Brahms crează o muzică profund spirituală; Chausson, o muzică-confesiune; Berlioz afirmă cu pregnanţă valorile vieţii; Wagner (preocupat de o artă "totală" care să unească muzica, drama şi poezia) scrie în stil accentuat expresiv, vizînd universalul prin teme de inspiraţie mitologică, mistică, epică, naţională.

Deschisă spre lume, personalitatea muzicianului-creator suferă înrîuriri din afară. "Tot ce se petrece în lume mă impresionează: politica, literatura, oamenii" - mărturiseşte Robert Schumann [apud 59:358]. Creaţia muzicală, ca atare, trebuie privită în deschiderea şi contactul ei cu lumea. Ea este rod şi al influenţelor exterioare, la rîndul ei demonstrînd un rol semnificativ în raport cu acestea. Faptul îşi are ilustrare în întreaga istorie a muzicii, reliefîndu-se încă de la începuturi: grupul sincretic poezie-muzică-dans, în antichitate, s-a dezvoltat cu referire atît la actele vieţii religioase, cît şi laice, la aspectele războiului şi păcii etc.

Contactul cu realitatea exterioară - mai ales, cu cea socială - se dovedeşte a fi mai accentuat în momentele de bulversări, de criză şi transformări decisive în societate; "un exemplu de legătură între Revoluţie [de la 1789, n.n.] şi muzică a fost *Simfonia "Eroica"*, absolut diferită faţă de toate creaţiile de pînă atunci din lumea întreagă" - subliniază Bernard Shaw [107].

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, muzica lui Beethoven, apărută într-o epocă "ce purta în ea credința în om ca ființă spirituală", o epocă "ce credea în libertate, fraternitate, bucurie divină, pace eternă, fericire a umanității", este o muzică "ce exercita critica sa asupra întregii credințe convenționale și care recunoștea ca lege unică pe aceea purtată de om în sine"; este o muzică devenită "religia ideilor unei umanități grandioase și libere" (P.Bekker) [72:166,168]. Nu mai puțin elocvente - în sensul afirmației privind ipostaza de 'heteroraportare' a chiar creației muzicale - sînt și lucrări ale sec.XX aflate sub pecetea noilor organizări, a multiplelor înnoiri și experimentări. Fundamentul etic al muzicii își găsește sprijin în înțelegerea de către muzicianul-autor a rolului social al acestei arte. Marii compozitori au probat, din totdeauna, conștiința creatorului aflat în situația de opțiune și de angajare, afirmîndu-se cu sinceritate față de arta sa, cu încrederea în destinul ei; în fond, cu "responsabilitatea culturală și socială a creatorului de frumos" (W.G.Berger) [108]. De altfel, este un aspect definitoriu pe care și marii interpreți l-au probat mereu. Istoria muzicii stă mărturie pentru adevărul că izbînda este a muzicianului - compozitor și / sau interpret - care și-a înțeles rosturile, implicîndu-se în orizontul valorilor certe - *valori general-umane* - fără a pierde din atenție (și) valențele de artă militantă, în spiritul umanismului, pe care muzica le poate dezvolta cu succes.

În întîlnirea de fond a planului 'creației muzicale' cu cel al 'valorilor morale', apreciem că desăvîrșirea operei, finalizarea în creație reprezintă și un aspect al *respectului față de sine* și *față de ceilalți*, chiar al *datoriei* pe care o resimte compozitorul, de realizare a menirii sale. Se dezvăluie, iată, o altă categorie valorică a moralei în legătură cu creația muzicală: δεον-ul consacrat de către Democrit; este 'datoria', conceptul în jurul căruia gravitează etica lui Im.Kant, filosoful care i-a evidențiat valoarea universală prin faimosul imperativ categoric, în virtutea căruia acționînd omul dobîndește "demnitate", respectiv "moralitate", "umanitate, scop în sine" [cf.80].

Realizarea operei apare ca semn al realizării datoriei compozitorului atît față de sine, cît și față de umanitate, ca aport al său în orizontul culturii. Trăirea 'datoriei' de către muzician nu e alta decît apropierea de adevărul artei pe care o slujește; este datoria de a se afla în acord, în rezonanță intimă cu acesta. Prin creație, compozitorul instituie propria sa voință, crezul său; este

Scanned with OKEN Scanner

"voința liberă" a muzicianului, în identitate cu "voința supusă legilor morale" (Kant) [80:65]. Actul creator muzical are ceva esențial din principiul kant-ian: "să nu acționăm decît conform maximei care să poată fi înălțată la rangul de lege universală" [80:53].

Prin operă, muzicianul se manifestă ca atitudine reflexivă, capacitate de a vibra la încercările vieții, de a se identifica cu acestea. Concepția personală în înțelegerea vieții capătă contur. Deslușim, prin creație, semnele unei cugetări grave asupra sensului existenței; totodată, dorința de a da oamenilor mai mult decît o simplă desfătare senzorială, voința de a le comunica ceva important, de a le revela adevăruri majore, o anume înțelepciune care să-i influențeze.

De asemenea, în pendularea 'interioritate'-'exterioritate', *fidelitatea*, *sinceritatea* muzicianului-creator sînt hotărîtoare, în procesul de scrutare a unicității 'eu'-lui și în efortul de a se integra în ordinea supremă a umanității. Muzicianul se conduce după "imperativul sincerității", "imperativul consecvenței cu sine însuși" (Eugeniu Speranția) [39:81].

Universul valorilor etice este activat prin conținutul operei de artă muzicală în semnificația ei spiritual-morală, exprimînd "sensul cel mai adînc al vieții /.../, victoria tendinței de a *fi* asupra tendinței de a *nu fi*" (Liviu Rusu) [105:134].

Substratul etic al creației muzicale se dezvăluie, cu pregnanță, prin efectul pe care îl are, prin rezonanța psihică și culturală pe care o declanșează în auditor. Muzica are capacități uriașe în a înălța pe om, în a-i trezi cele mai nobile sentimente și emoții, oferindu-i o mare bucurie, o plăcere care, "modelată după exigența binelui moral, se identifică cu o trăire superioară, cu fericirea, cu satisfacția cea mai profundă" (Ioan Grigoraș) [109].

Valoarea morală a *fericirii* - ca 'bine suprem' în concepția multor gînditori, de la Aristotel pînă în prezent - se conturează în raport cu creația muzicală în dimensiunile conținutului și efectului acesteia ca sursă a unei trăiri plenare, a unei extraordinare satisfacții spirituale. Identificăm, în relație cu muzica, valoarea 'fericirii' și în sensul înțelegerii cultivate de către Bertrand Russell, ca fiind posibil de atins prin efortul de autodepășire, prin creație.

Scanned with OKEN Scanner

Arta muzicii este prilej de atingere a *beatitudinii*, a acelei "liniști interioare echilibrate și pătrunse de bucurie", despre care vorbește Spinoza; este un prilej de satisfacție spirituală superioară. O 'beatitudine', o mare 'bucurie', proclamînd 'frumusețea vieții' o aflăm nu numai în efectul pe care îl produce în auditor creația muzicală; de multe ori, asemenea valori fac însuși conținutul muzicii, mesajul intenționat a fi transmis de către compozitor. Un singur exemplu - cu certitudine, cel mai elocvent, aici - îl constituie *Valsurile* lui Johann Strauss (fiul, dar și tatăl). Ce sînt, în esența lor, nemuritoarele piese vieneze ce au cucerit cu repeziciune întreaga Europă a sec.XIX, decît o covîrșitoare expresie a bucuriei de viață și a unui îndemn la descoperirea a ceea ce este mai frumos? Un *"Da" spus vieții*, o *afirmare a "bucuriei de a trăi"* - termeni ce amintesc de concepția autorului lucrării *"Dincolo de bine și de rău"*, în efortul de restructurare a valorilor în cultura ultimelor decenii ale secolului trecut; în exemplul muzical propus, acești termeni îi folosim într-o semantică nuanțată față de aceea a gîndirii nietzsche-ene, și anume în manifestarea valențelor lor pozitive, a forței vitale, din unghiul unui veritabil optimism, al *încrederii* și *speranței*, al *aspirației la bine și frumos*, la *fericire*. Dincolo de plăcerea imediată, de sentimentul divertismentului ce caracterizează genul (dans), *Valsurile* lui Johann Strauss-fiul, cu deosebire, trebuie privite prin stratul adînc din care sînt izvorîte, sub semnul celei mai înalte valori morale, aceea a *fericirii* / a *tensiunii către fericire* care le conferă tăria de a sfida timpul, impresionînd profund și astăzi. Acest strat adînc este, totodată, unul al *solidarității* și *simpatiei* proprii ființei umane - în sensul accepțiunii date de J.M.Guyau care, tratînd arta din punct de vedere sociologic, află în legătura dintre morală și artă tocmai expansiunea intensității prea mari a vieții.

Pe calea punerii în vibrație a sensibilității, mult mai accesibilă unor valori, a unui mod de înțelegere și trăire a vieții - a unei vieți cît mai umane! -, se impun valențele formative ale muzicii în direcția sporirii valorilor vieții, a unei înțelepciuni a vieții.

Prelungire a personalității muzicianului, creația acestuia este un mijloc de pătrundere în viața umanității, prin dimensiunile finalității ei, printre care și aceea a *comuniunii dintre oameni*; "este proprietatea esențială a artei, a întregii arte, de a

Scanned with OKEN Scanner

uni oamenii între ei. Efectul artei stă în aceea că oamenii, căpătînd sentimentul transmis de către artist, se găsesc astfel uniţi, întîi de toate cu artistul şi, în al doilea rînd, cu toţi ceilalţi oameni care capătă o aceeaşi impresie" (Tolstoi) [103:207].

Asemeni celorlalte tipuri de creaţie artistică, dar într-o măsură mult mai mare, creaţia muzicală contribuie la "intensificarea", la "supremizarea vieţii", cum spune D.Cuclin; "muzica afirmă şi confirmă, în procesul comprehensiunii ei, unitatea, durabilitatea şi progresul fiinţei noastre complexe. /.../ muzica posedă magica putere de a ne armoniza conform propriei ei armonii" [102:371-372]; o face, aceasta, în virtutea unui ideal şi prin ansamblul de valori morale ce concură la darea de sens însăşi vieţii omului.

Materializînd idealul în creaţie, muzicianul se constituie (şi) în model. El este model pentru ceea ce D.D.Roşca desemnează prin "conştiinţa tragică", respectiv: "tensiune generatoare de acţiuni transformatoare ale concretului . şi hotărîtoare de destin în gradul cel mai înalt!" [34:191].

Autorul este creatorul care proiectează o lume ideală, structurează modelul; opera sa fiind rod al uniunii imaginaţiei şi faptei. El se impune ca 'autoritate' atît pentru artistul interpret - mijlocitorul creaţiei către publicul căreia aceasta îi este destinată - , cît şi pentru auditor - acel public în statutul de receptor al creaţiei muzicale -. Este o 'autoritate' cu conţinut şi consecinţe în ordine morală aceea activată de către compozitor.

Supus conştiinţei subiecţilor: executant (solist şi / sau ansamblu) şi auditor (individ, colectivitate), 'textul' muzical intră sub incidenţa reflecţiei şi sensibilităţii, a capacităţii de apreciere şi interpretare de care aceştia dau dovadă, a potenţialului lor novator etc. Rolul activ al muzicianului care 'cîntă' o lucrare muzicală şi al ascultătorului ei acţionează în direcţia dezvăluirii cîmpului semantic al mesajului (transmis de către autor); dar, nu mai puţin, vine să contribuie la îmbogăţirea acestuia dintr-un unghi propriu de valorizare. Cei doi subiecţi sînt efectiv asociaţi, ei devin co-autori la constituirea textului muzical.

Se remarcă - în cadrele realizării depline a textului muzical - o anume libertate atît pentru subiectul-executant (emiţătorul), cît şi pentru subiectul-destinatar (receptorul). O dublă re-creare a textului muzical se relevă: prin executare, cît şi prin ascultarea operei muzicale, receptarea avînd loc în două

Scanned with OKEN Scanner

etape: mai întîi, de către interpretul-executant, care de fapt transformă în act sonor partitura şi care participă, hotărîtor, la reliefarea anumitor semnificaţii; în al doilea rînd, de către receptorul-auditor care, în forma aşa-zisului gest interior, re-crează ideea artistică din partitură. În ansamblu, se realizează o participare 'poietică', creativă, dată fiind polivalenţa semantică şi dinamică ("textualizarea") a operei muzicale.

Interpretarea muzicii de către muzicianul-executant este un act al subiectivităţii umane, la nivel individual şi / sau colectiv; subiectul putînd fi solistul ori un ansamblu (de la 'duo', pînă la orchestra simfonică, spre exemplu). Se configurează, şi în legătură cu acest 'agent' al comunicării muzicale, o serie de conotaţii de factură morală - în actul muzicii -.

Interpretarea înseamnă (cum deja am menţionat) şi asumare a răspunderii pentru felul în care gîndirea şi sensibilitatea concentrate de către autor în operă sînt tălmăcite şi date la iveală în execuţie; firește, cu plusul de personalitate şi de elemente specifice timpului şi unui anume orizont artistic, inerente.

Artistul-interpret trebuie să dovedească atît inspirată pătrundere în concepţia compoziţională, cît şi capacitate de identificare cu autorul, în acord perfect cu necesităţile operei. Interpretarea înseamnă modelarea sonorităţii în funcţie de caracterul expresiei muzicale. Aceasta necesită înţelegerea tuturor factorilor compoziţiei, respectarea întocmai a datelor înscrise în partitură, o anume exigenţă, cumpănire, alegere potrivită a mijloacelor de execuţie, astfel încît să se reuşească punerea în rezonanţă cu caracterul lucrării, în vederea transmiterii cît mai potrivit posibil a mesajului acesteia către auditor.

Subiect al alegerii - întîi, a unui autor, apoi a unei lucrări şi a resurselor pe care aceasta le solicită -, muzicianul-executant este autentic subiect al datoriei. Făptuirea sa se raportează prioritar la valoarea-principiu: *datorie* - atît de preţuită de către Kant, în procesul realizării de sine a personalităţii morale. În ordinea idealului etic, acest intermediar între compozitor şi auditor preia în totalitate partea imperativă, 'trebuie'-le creaţiei muzicale. Firește, se recunoaşte libertatea de execuţie, pe care, într-un fel sau altul, fiecare interpret şi-o îngăduie; intervine, în această privinţă, o varietate remarcabilă a posibilităţilor de

Scanned with OKEN Scanner

expresie; acestea sînt în dependență de evoluția mijloacelor, a tehnicii interpretative, dar și de caracteristicile de personalitate ale artistului-interpret în cauză.

Libertatea manifestată în actul execuției este cu atît mai realizată, cu cît e însoțită de cea mai vie conștiință a *datoriei*, cu corolarul *responsabilității*, traductibilă în *conștiința 'lucrului bine făcut'*. Cei mai mari interpreți s-au impus, exemplar, prin asemenea atribute, care le-au susținut caracterul foarte personal al punerilor în act ale operelor muzicale. Parte din taina unor astfel de interpretări - intrate și păstrate în memoria contemporanilor, iar în ultimele decenii, grație înregistrărilor cu aparatură electronică, alcătuind fondul 'fonotecii de aur' a lumii - stă tocmai în înțelegerea de către autorii lor a importanței reprezentării la nivelul cerințelor operei, cu *respectul* absolut pentru operă, pentru creatorul ei și pentru auditor.

Muzicianul-interpret trebuie să demonstreze capacitatea de a trăi intens și în cele mai mici nuanțe muzica pe care o pune în act; numai astfel - și o întinsă experiență a artei interpretative stă mărturie, în acest sens - el găsește calea de a impresiona auditorul. Or, pentru aceasta, interpretarea muzicală cere, pe lîngă măiestria tehnicii, gîndire profundă, bogată cultură, capacitate de distincție în plan emoțional-afectiv, originalitate.

Interpretul muzical trebuie să aibă conștiința acțiunii sale. În execuția muzicală, norma se impune. Orice muzician de profesie, respectîndu-și tocmai menirea, este un model pentru lecția (și timpul, judecător implacabil, o oferă diverselor generații) potrivit căreia: arta celei mai mari libertăți este și arta celei mai mari rigori.

Execuția muzicală este o semnificativă acțiune pentru 'împlinirea muzicii'; e o acțiune ce trimite la accepțiunea heidegger-iană a conceptului conform căruia "natura acțiunii este aducerea la împlinire. Aducerea la împlinire înseamnă: a desfășura ceva în plinătatea naturii lui, a conduce într-acolo, producere" (Heidegger) [7:321].

Personalitatea, sub semnul valorilor și al imperativelor etice, se manifestă și, în același timp, se modelează ca atare, substanțial, în actul receptării muzicale, al audiției propriu-zise.

Moment esențial în realizarea muzicii, audiția este importantă ca referențial într-un demers semiotic, prin funcția (presupusă) de emitere-receptare a operei muzicale. Numai în

Scanned with OKEN Scanner

cadrul audiției, se asigură activarea expresiei unui conținut ideatic purtător de semnificații.

Audiția muzicală este un proces complex și dinamic, un proces de conștiință dezvoltată pe palierele afectiv-volitiv și cogitativ-comprehensiv. Audiția înseamnă auzire, întîi de toate, dar nu se oprește la atît; înseamnă ascultare, respectiv o așezare în ordinea sensului și a valorii, o asimilare, asumare personală, cu consecințe importante în desăvîrșirea concepției și atitudinii auditorului.

Dependentă de operă, dar și de execuția ei, audiția este marcată fundamental de capacitățile psiho-spirituale ale auditorului; mai exact, de puterile acestuia de cunoaștere, de trăire, de cultura sa, de deschiderea către opera muzicală și primirea ei. Receptarea 'textului' muzical are loc în plan senzorial (în elementele ce concretizează 'materia' fluxului sonor: melodie, ritm, armonie etc.), dar și logic (în nivelul 'formei' - modalitate de relaționare a elementelor într-un întreg); iar aceasta, în perimetrul trăirii totale a mesajului, a caracterului muzicii; deci, situare în universul cultural - concomitent, în manieră dia- și sincronică, cu încadrare sau nu în curente, școli, stiluri -, decelare a ceea ce e general și specific, tradiție și modernitate.

Asemeni procesului de creație al compozitorului, receptarea muzicală necesită o anumită stare psiho-culturală, gîndire și sensibilitate alese; înlăturare a grabei și a superficialității, deschidere serioasă asupra operei; o conștiință în stare de superioară viață intelectual-artistică și atitudinală. Prin audiție, se asigură cultivarea unor sentimente de valoare; totodată, și o disciplinare morală ce moderează - potrivit lui Durkheim - dorințele egoiste și asigură stăpînirea de sine [cf.97].

Receptarea muzicală cunoaște diferențieri, în funcție de mai multe criterii; anume:

- facultățile perceptive, receptive și aperceptive ale subiectului;
- dispoziția pentru muzică și pentru aprecierea unei opere de gen;
- îndreptățirea de a emite judecăți de valoare, de a critica, de a teoretiza cu privire la fenomenul muzical. În acest caz, considerîndu-se competența, nu trebuie pierdut din vedere aspectul relativ, parțial, pasibil de a se modifica, în timp, al unei aprecieri făcute;

Scanned with OKEN Scanner

- educația, respectiv: cunoaștere a fenomenului muzicii, pregătire (inclusiv filosofică, psihologică etc.);
- gustul, avut sau nu, cultivat numai în contact cu experiența artei, atît de deosebit de la un individ la altul. Prezintă o reală importanță gustul, care este "asociat de unii cu alte forme ale superiorității intelectuale și morale, în timp ce alții îl posedă în lipsa tuturor acestora", cum observă Tudor Vianu [29:98].

Receptarea muzicală este o veritabilă experiență de viață, ce dă satisfacție, dar și învățătură; oferă orientare.

La nivelul fiecărui subiect uman, o operă este receptată diferit. Mai mult, același subiect, în momente de viață diverse, receptează felurit una și aceeași operă. Efectiv, cu fiecare audiție, se petrece, din partea receptorului, un act de re-creare a muzicii respective; acesta venind și îmbogățind (în măsura în care el răspunde operei de artă) semantica ideaticii 'discursului' muzical, în funcție de propriile sale capacități.

În receptarea muzicală - ce înseamnă, întîi de orice, percepție muzicală -, sînt implicate importante elemente de psihologie umană, dependente hotărîtor de percepția auditivă spațială care asigură existența impresiilor sensibile sau a conținuturilor senzațiilor în conștiință. Importantă este latura emoțională, de trăire propriu-zisă a muzicii; ea implică și valorificarea de către auditor a materialului perceput. Subiectul auditor participă efectiv, prin înțelegerea conținutului ideatic al operei muzicale, la împlinirea acesteia. Iar înțelegerea este în funcție de un set de factori ce țin de sau care afectează în vreun fel subiectivitatea umană. Parte din aceștia au fost surprinși de către Lipps, în domeniul psihologiei muzicale cu "o interpretare care este legată de om, de caracterul, cultura și structura sa psihică", respectiv "preferința sa, urmările pe care le are asupra dispoziției, educației, direcționării caracterului, într-un cuvînt, asupra întregii sale concepții despre viață" [apud 110].

Muzica este o realitate psihică; dar, nu numai. Dincolo de operă, trebuie să vedem autorul. De asemenea, dinamismul muzical înseamnă și relația cu artistul-interpret și cu auditorul, fiecare antrenînd un complex univers cultural.

Receptarea înseamnă și contemplare - ce implică concentrarea în sensul depășirii simplei percepții; e exercițiu spiritual, faptă de conștiință, efort în vederea înțelegerii. Receptorul contemplă în mod activ opera; se manifestă în

Scanned with OKEN Scanner

continua sa devenire ca personalitate ce se şi modelează. El se afirmă cu capacitatea sa de discernămînt, de a distinge esenţialitatea operei şi aspectele, manifestările, interpretările date ei. Muzica îngăduie o mai mare deschidere celui care trebuie să ştie, însă, să primească, să aleagă, să ia; îngăduie un spor de înţelegere pentru uman.

Prin mijlocirea sensibilului exterior, concret, care este opera, se surprinde fiinţarea; iradiaţia obiectului artistic în viaţa omului - trăire a frumuseţii ca dătătoare de sens existenţei -, prin libertatea de mişcare ce o lasă omului, îl învaţă să perceapă, să intuiască frumuseţea, îl ghidează la a participa în universul valorilor în stare a-l înălţa. Potrivit aprecierilor lui Nicolai Hartmann, sînt mai multe "straturi ontice" şi, corespunzător, straturi ale obiectului artistic: lucrul (sensibil) - viaţa - sufletul - lumea spirituală. În muzică, este perceperea auditivă, dincolo de care intervine surprinderea unităţilor muzicale şi a întregului purtător de vital şi comprehensibil în ordinea spiritualului; pătrunderea în sensul adînc făcîndu-se numai prin obiectul artistic, pe calea simţurilor [cf.81:506].

Se cuvine a insista asupra creativităţii muzicale proprie receptării muzicale.

Procesul receptării 'textului' / 'discursului' muzical este un proces complex şi complicat, în cadrul căruia se disting două momente absolut necesare şi corelate, cele două planuri: "prim" şi "de spate" - în limbajul esteticii lui Nicolai Hartmann; respectiv, momentul prioritar emoţional, al pătrunderii fiinţei subiectului-receptor de acea mişcare fizică ce presupune simţirea muzicii, un tumult interior, şi momentul prioritar intelectual, al reacţiei spiritului la niveluri superioare, ale înţelegerii şi interpretării. Altfel spus, receptarea muzicii presupune ridicarea de la nivelul senzaţiilor auditive la cel al percepţiilor şi reprezentărilor, la reflecţia asupra fluxului sonor temporal prins într-o anumită formă arhitectonică, fiind antrenate procesele psihice superioare: afectivitatea, gîndirea, memoria, voinţa.

Prin 'discurs muzical', vizăm, prioritar, spaţiul 'muzicii pure' ('absolute'); în această ipostază, muzica probînd o certă superioritate ca modalitate de sesizare şi dezvăluire a esenţei realităţii. Astfel considerat, 'discursul muzical' necesită un efort sporit din partea celui care caută să şi-l apropie, fie interpretul-executant, fie receptorul-auditor.

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea teoretică a procesului propriu-zis al receptării 'discursului muzical' comportă serioase dificultăți, ce țin chiar de specificul artei "dyonisiace" (cum a caracterizat Nietzsche arta muzicii, [cf.111]) și, cu deosebire, de una dintre trăsăturile specifice muzicii pure: gradul de vag, de ambiguitate. Această ambiguitate este cea care crează subiectului-receptor o infinitate de posibilități, o mare libertate de interpretare și înțelegere a mesajului muzicii.

Pentru teoretician, actul receptării muzicale se înfățișează ca o relație, un dialog al ascultătorului / 'subiectul receptor' cu creația muzicală / 'obiectul sonor' ; interesează, astfel, *ce* anume și *cum* acest 'ce' este primit și apropriat de către auditor.

În cadrul relației identificate, considerînd 'obiectul sonor' (opera muzicală), apreciem că în 'muzica pură' se disting o serie de situații legate de ceea ce, ca sugestie, însoțește contactul prim, direct al auditorului cu o anume lucrare muzicală: titlul acesteia. El oferă singura trimitere verbală care poate afecta, sub semn lămuritor sau, din contra, derutant, subiectul receptor. Uneori, această trimitere / sugestie apropie pe ascultător de mesajul autorului și permite celui dintîi o intuire (chiar dacă minimă) a mesajului transmis. Lucrări ale căror titluri trimit la o anumită atmosferă (*ciclul de concerte "Anotimpurile"*, de Vivaldi), la o anumită stare sufletească (*Sonata pentru pian op. 57, "Appassionata"*, de Beethoven), la elemente din natură (ciclul *"Réveil des oiseaux"*, de Messiaen), la un anume spațiu cultural (*"Rapsodiile Române"* ale lui Enescu), la mitologie (oratoriul *"Samson"*, de Haendel), literatură (poemul simfonic *"Preludiile"*, de Liszt), filosofie (poemul simfonic *"Așa grăit-a Zarathustra"*, de Richard Strauss), arte plastice (piesa *"Catedrala scufundată"*, de Debussy) etc., asemenea lucrări (lista fiind foarte largă și într-o extrem de generoasă paletă de exemple) constituie argumente pentru afirmația noastră.

În majoritatea cazurilor, însă, ceea ce autorul precizează prin titlu este doar sugestie pentru forma și / sau genul creației muzicale. De cele mai multe ori, ceea ce se știe inițial, înainte de actul audiției, este doar că subiectului receptor i se oferă *Concertul op. ..., Sonata nr. ..., Quartetul ..., Simfonia ...* etc. (indicațiile în limbajul verbal fiind doar de 'opus', 'număr', 'tonalitate', instrumentele pentru care lucrarea în cauză este

scrisă). E drept, în situații din acestea, ascultătorul este "ajutat", orientat oarecum în procesul dificil al pătrunderii semnificației generale a unei lucrări muzicale; dar, nu de puține ori, chiar titlul, așa cum am menționat, poate fi derutant, bizar, încurcînd mai mult pe cel care urmează a audia o bucată muzicală. Muzica ultimelor decenii, în variantele-experiment, cu deosebire, este o dovadă în această privință (cazul unor lucrări aparținînd lui I.Xenakis, J.Cage ș.a.).

Celălalt termen al relației, subiectul receptor la rîndul său angajează numeroase aspecte. Într-un efort de clarificare terminologică, deosebim: statutul subiectului și ceea ce reprezintă personalitatea sa, în ansamblul structurii psiho-culturale.

Delimităm, *la nivelul statutului subiectului-receptor: cunoscătorul*, în dubla ipostază: cel care cunoaște și practică (în calitate de compozitor, interpret / cîntăreț, dirijor, pedagog) muzica și cel care, fără a desfășura efectiv o activitate ce ține de arta muzicii, dispune totuși de o anume educație, de cultură muzicală. Identificăm, de asemenea, și *subiectul neinițiat, profanul*, pentru care, în genere, orice discurs muzical cu care vine în contact prin audiție este ceva necunoscut pentru care nu are o pregătire specială; de unde, și atitudinea sa, rămasă mult sub semnul întrebătorului, față de ceea ce, întîmplător sau nu, audiază.

Prin dubla condiționare, psihologică și culturală, subiectul-receptor prezintă interes mai ales prin ceea ce este *personalitatea* sa. În actul receptării muzicale, subiectul vine cu întreaga sa *personalitate* (complex bio-psiho-social-istoric și cultural), care își pune amprenta asupra răspunsului (ca reacție personală), răspuns ce este concomitent: rezonanță psihică, trăire complexă, gînd iscat, dare de valori, atitudine. În fapt, actul receptării muzicii este un prilej real pentru fiecare individ de a se dezvălui în cele mai intime aspecte ale personalității; și astfel, de a se găsi pe sine, în trăsăturile de personalitate - poate cele mai tainice. "Apropierea" - termen cheie la un hermeneut al artei cum este Walter Biemel -, ca sinteză a relevării 'textului' și surprinderii semnificației [cf.112], se realizează în funcție de capacitățile afectiv-intelectuale și volitive, de trăire mai mult sau mai puțin la temperaturi înalte a fenomenului muzical. Fiecare individ uman are o capacitate naturală de a primi și de a răspunde actului artistic, în genere; deci, și actului artistic

Scanned with OKEN Scanner

muzical. Fiecare își are propriul termometru, ce dă seama de sensibilitatea, de formația culturală, de potențialul său de apreciere, de meditație și înțelegere. Interesant este faptul că mercurul acestui termometru se mișcă foarte deosebit, în raport cu unul și același discurs / text muzical, și chiar în ceea ce privește subiectul, același, dar în momente mereu altele ale vieții sale. Așadar, presupunînd ca obiect al audiției un anume text / discurs muzical, acesta nu numai că este receptat într-o pluralitate de maniere de către subiecții care vin în contact cu el; dar, chiar fiecare dintre subiecții în cauză se prezintă ca plural receptor, în variate ipostaze de surprindere a semnificațiilor muzicii. Iată întruchiparea acelui vag, indefinit, a ambiguității ce caracterizează expresia muzicală; de unde, și libertatea extraordinară în interpretarea și înțelegerea mesajului creației muzicale de către subiectul receptor.

Ceea ce se transmite prin audiția muzicală este o vibrație sufletească, a cărei identitate nu poate fi garantată cu rigoare. Subiectul receptor participă activ, devine co-autor, construind un univers propriu ce poartă amprenta întregii sale personalități.

În ansamblu, receptarea discursului muzical comportă trepte / pași: perceperea senzorială, formarea primelor impresii și ecoul acestora imediat în conștiința receptorului, interiorizarea emoției senzoriale, contopirea cu opera muzicală, trăirea elevată, înțelegerea și conferirea de sens.

Subiectul receptor, în actul audiției, se ridică, prin sensibilitatea personală, la reflecția asupra a ceea ce a reușit să primească; se petrece un proces de pătrundere dinspre fenomen spre esență, care marchează definitoriu pe individul uman implicat.

Corespunzător 'treptelor' în receptare, sînt tipuri de trăire a operei; o aceeași creație poate trezi diverse gînduri, stări și reacții, poate transmite imagini diferite unor auditori relativ egal sensibili la muzică; dar, și unuia și aceluiași auditor, în situații de viață distincte.

Am arătat, deja, că analiza și interpretarea muzicii sînt condiționate de un ansamblu de factori.

Diferențierile dintre subiecții umani au fost evidențiate încă de către cei vechi; să ne amintim de cele 10 'moduri de suspendare a judecății', la filosofii sceptici (în epoca elenistică), deosebind între: senzații, împrejurări, poziție, loc, distanță etc.

Scanned with OKEN Scanner

Sînt 'modurile' ce se deduc din: "diferențele în felul cum se nasc și din deosebirile de alcătuire a corpurilor", "deosebirile care există între oameni /.../ cît privește alegerea și editarea lucrurilor exterioare", deosebirea dintre senzații, căci "fiecare din senzațiile pe care le avem ni se prezintă într-o formă complexă" (Sextus Empiricus, *"Schițe pyrrhoniene"*) [apud 50,II:162,164,166]. Importanță, în abordarea de față, prezintă mai ales cel de-"al patrulea mod /.../ cel referitor la împrejurări, înțelegînd prin împrejurări dispozițiile, stările noastre afective" [50,II:167-168]. Cu îndreptățire, Pyrrhon observă că oamenii își schimbă "după împrejurări dispozițiile" [50,II:168]; de unde, și formarea unor reprezentări deosebite produse de dispoziții diferite, ce nu ar putea fi judecate. Nuanțe aduce "al cincilea mod /.../ cel care provine din poziții, distanțe și locuri. Căci, din cauza fiecăruia din acestea, aceleași obiecte apar ca deosebite" [50,II:169]. Sînt, acestea, observații pertinente, valabile din plin pentru demersul teoretic-interpretativ referitor la 'creativitatea muzicală' în temeiul auditiei: Avem în vedere, pe lîngă elementele enunțate anterior, și acelea ținînd de istoricitatea audierii operelor de artă muzicală; ceea ce implică aproprierea tradiției dintr-o perspectivă actuală (spre exemplu, maniera în care azi, ca ascultători, interpretăm opera lui Bach, a lui Beethoven etc.). O multitudine de aspecte intervin, adîncind relativitatea actului interpretativ al receptorului muzical; și care ne duc cu gîndul, iarăși, la scepticii antici, cu 'modurile de suspendare a judecății' datorate: "amestecurilor (lucrurilor)", date de "cantitatea și constituția obiectelor", relațiile dintre lucruri, "caracterul lor relativ", "întîlnirea frecventă sau rară a unui fenomen", "regulile de viață, obiceiuri, legi, credințe legendare și presupuneri dogmatice" [50,II:162-174]. Surprinse de demult, acestea toate pot fi identificate, în genere, în analiza creației muzicale, cu raportare la toate momentele pe care muzica-act le angajează (elaborare, execuție, receptare), reliefînd dificultățile ridicate în efortul clarificărilor și al formulărilor unor judecăți riguroase vis-à-vis de fenomenul muzical.

În dialogul operă-om, acesta din urmă vine ca răspuns, ca reacție personală la stimulul-flux muzical. Deosebim ceea ce am putea numi - într-o delimitare de ordinul dozajului -: *factori de influență*, unii cu caracter preponderent de constanță, alții preponderent variabili, precum și factori intermediari între aceștia. Răspunsul, reacția nu este niciodată la fel; se

Scanned with OKEN Scanner

construiește mereu, cu ocazia fiecărei audiții a fluxului / discursului muzical. Un travaliu complex poate fi surprins în propria experiență, în calitate de subiecți receptori ai muzicii.

Factorii de influență cu caracter preponderent de constanță țin de: gradul de cunoaștere și de educație, de experiența anterioară, de gust, preferință, de capacitatea dispozițională etc. Ca intermediar și legătură cu factorii prioritar variabili, se impune sensibilitatea muzicală. Implicarea sensibilității muzicale, a disponibilităților afectiv-intelectuale și comprehensive, măsura solicitării și re-simțirii în mod diferit, conduce spre factorii preponderent variabili ce trebuie considerați: cadrul în care are loc audiția / receptarea (recunoscîndu-se deosebirile ce survin, spre exemplu, între atmosfera de spectacol și aceea creată prin mijlocirea înregistrării electronice); momentul audierii (sub aspect temporal fizic, dar și, mai ales, psihologic), asocierea cu elemente / condiții exterioare (variabile), ținînd de spațiu și timp (social-istoric), de întîmplări semnificative, evenimente de viață; starea sufletească a subiectului receptor etc. - Reacțiile acestuia sînt foarte diverse, de la simpla impresie auditivă, ce poate fi doar o fulgurare de o clipă sau poate reveni, cu timpul, în conștiință, pînă la memorare, la trăire plenară, pînă la momentele de extaz și uitare de sine. Receptarea muzicală poate fi, astfel, important resort pentru stări de spirit și atitudinal-acționale extrem de felurite: recreere, desfătare, liniștire a spiritului sau, dimpotrivă, reverie, trezire și incitare a spiritului, a imaginației, inclusiv susținere a creației, impuls pentru aceasta etc.

Bogăție și pluralitate sînt caracteristice procesului receptării muzicale. Discursul muzical realizat în act, prin execuție artistică, se dovedește a fi din plin ceea ce Umberto Eco numește "opera deschisă". Subiectul receptor participă, în chiar temeiul libertății pe care muzica i-o îngăduie, la împlinirea operei; realizează o "participare poietică", asupra căreia se oprește Hans R.Jauss; spune acesta: "prin experiența estetică, trebuința și desfătarea își pierd în modul cel mai evident natura lor egoistă" [113] Destinatarul / auditorul, aici, depășește situația de pură contemplație și devine participant la crearea operei, prefigurîndu-se o receptivitate nedogmatică a sensului. Este o pluralitate semantică activată în și prin actul receptării muzicale. Răspunsul auditorului înseamnă rezonanță psiho-culturală ce poartă, definitoriu, pecetea dimensiunii etice a personalității. Esențială

Scanned with OKEN Scanner

rămîne sinceritatea trăirii muzicii, căreia i se subsumează ansamblul factorilor antrenați în procesul receptării, purtînd marca valorii muzicalității personale a subiectului.

Audierea muzicii înseamnă auzire; dar, e mai mult decît atît: e ascultare.

Realizarea audiției muzicale înseamnă 'ascultare' - acea stare activă fundamentală pentru cunoașterea reală și pentru înțelegere, ce angajează omul în întregul său: afectiv și mental, ca și volițional; îl angajează caracterial. Este actul de implicare totală ce marchează hotărîtor pe individ în formarea sa ca personalitate și nu oricum; ci, urmărind și urmînd mesajul muzicii, acesta asimilează, e pătruns de o 'lume' intuitivă aparte cu inepuizabile semnificații filosofico-etice, cu ample repercusiuni morale asupra ființei sale. Muzica invită; și, pe cale defel constrîngătoare, ea convinge; o face mult mai din plin, comparativ cu orice altă modalitate de influențare hotărîtoare a omului. Muzica convinge către un fel de existență *uman*, ca valoare supremă, și *creator*, în chip esențial și universal. Caracterul mesajului ei nobil se justifică prin funcția modelatoare, formatoare de conștiință umanistă, stimulînd și susținînd în om valențele pozitive; totodată, funcția modelatoare a 'actului acestuia, a felului său de a se comporta. *Relația cu muzica este una de creștere morală întemeiată pe iubire și înțelepciune, pe ideea de Bine.*

Pentru a fi autentică, audiția muzicală necesită ceea ce Petre Botezatu numește: "atitudinea contemplării în sensul tare al termenului. Numai după cucerirea acestui teren se poate trece cu toate forțele la angajarea în trăirea tumultului sufletesc" [84:162]. Așadar, o contemplare totală ce înseamnă trăire muzicală de profunzime și amploare.

Aprecierea e una în legătură cu ideea despre sensul vieții. Libertatea specifică actului audiției muzicale și interpretării se concretizează în impresia cuceririi unor sensuri adînci, tăinuite ale vieții.

Audiția muzicală, considerată în ek-staza 'prezentului', îl valorizează pe acesta; îl face momentul, "obsesia existențială a clipei" (Soren Kierkegaard), cu densitatea concretă, încărcat cu ansamblul semnificațiilor despre 'trecut'; este afirmare a raporturilor "sintagmatic" ('in praesentia') și "asociativ" (care "unește termeni 'in absentia' într-o serie mnemonică virtuală") -

Scanned with OKEN Scanner

în zisa lui Ferdinand de Saussure [114] În același timp, audiția muzicală favorizează proiecția viitorului. Astfel, ea reprezintă cadrul complet al unității temporalizate.

Experiența muzicală este, pentru ascultător, un substanțial cîștig uman. Timpul audiției devine timp al unor clipe îmbogățite în conținut spiritual, e timp al exercițiului libertății - ca impresie a cuceririi unor sensuri inedite -, timp al aprecierii pure dătătoare de sens ființial. În mod cert, este un timp-bun prilej de educație.

Audiția cere tăcere din partea celui care ascultă; și, prin aceasta chiar, o disciplinare a spiritului, necesară fiind pentru înțelegerea profundă, subtilă, un plus de meditație, de înțelepciune. Apreciem că audiția muzicală este cadru prielnic de cultivare a înțelepciunii. Prin exigențele ce le aduce: pentru interiorizare a ceva fenomenal, pentru răbdare în a asculta, pentru efort în a surprinde nuanțe, în a distinge ceea ce e important, semnificativ, ca și trimitere a gîndului asupra a ceea ce a dobîndit cunoscînd, audiția muzicală este un bun prilej de a învăța a gîndi, a reflecta. Cu îndreptățire, considerau grecii că Apolo ar fi dăruit oamenilor pe Orfeu, pentru a-i învăța să gîndească.

Prin audiția muzicală, se petrece o dezvoltare spirituală a omului, o continuă devenire în ceea ce insul are ca ***uman.***

Orice audiție implică interiorizarea a ceva ce a fost impresie auditivă; și astfel, penetrare în semnificația muzicii, trecere de la nivelul emoțional la cel intelectual. Creația muzicală este alcătuită din imagini muzicale, care fac rezonanța sufletească. Imaginile muzicale sînt trăite odată cu fluxul muzical. În auditor ele prind contur în curgere și permanentă transformare. Specialistul le poate identifica, în partitură, unde sînt semnalate grafic, putînd fi reluate, revăzute, analizate; ceea ce, pentru ascultător necesită re-luare a audiției. Receptarea se împlinește în dependență directă de semnificația confirmată de înțelegere; ceea ce înseamnă o percepere specială, prin reluare, reascultare.

Stare de trăire și act, muzica - 'text' și 'discurs' -, prin audiere, înseamnă prilej de aleasă plăcere dusă pînă în vecinătatea fericirii. De asemenea, înseamnă efort de identificare a sensului, respectiv a mesajului pe care îl poartă / asupra căruia poartă.

Scanned with OKEN Scanner

Muzica cere simțire, dar și înțelegere. Percepția muzicală se dezvoltă, de altfel, atît pe latura afectivă, cît și pe cea intelectivă. Starea creată în auditor este complexă. Muzica poate determina chiar neplăcere (atunci cînd acusticul este exploatat în detrimentul muzicalului). De asemenea, poate determina lipsa oricărei înțelegeri - cum se întîmplă, îndeobște, la prime audiții. Dar, în genere, marea muzică învăluie și cucerește auditorul, dincolo de uimirea și interogativul întru comprehensiune ce le stîrnește în el. Se cuvine a sublinia un adevăr verificat: acela că subiectul receptor trăiește *extazul muzical* - un privilegiu resimțit în cea mai mare măsură, satisfacție datorată operei de artă muzicală, "satisfacție profund umană [ce] o pot da numai <<plăsmuirile umane>>" (Lucian Blaga) [100:536]. Este o autentică *elevată plăcere* pe care auditorul o trăiește, plăcere căreia îi sînt caracteristice nu numai semnificații estetice, dar și etice, ducîndu-ne cu gîndul la înțelesul dat de către Epicur 'plăcerii': "bunul nostru cel dintîi și propriu", treaptă spre înțelepciune, "începutul și țelul unei vieți fericite" ("*Scrisoare către Menoiceus*") [apud 53:499].

În audiție, aflăm omul în starea de a fi cu sine însuși, dar și în comuniune cu ceilalți; iar aceasta, în oricare din situațiile în care 'se face' muzică - un fel specific de 'rostire', în intimitatea momentelor pînă la cele de maximă însingurare (prilej de introspecție) sau în comunitate, în public (sala de concert / de audiție). Publicul meloman se constituie într-o veritabilă comunitate, determinată simplu prin scopul ce o reunește: ascultarea muzicii.

Se impune funcția de modelare a muzicii; funcția de purificare și consolidare a conștiinței de sine și de altul. Muzica este cadru de cultivare a sufletului omului, de a-l înălța și inspira, este ocazie de a trăi bucurie, putere, pace, o eliberare de lumesc și cotidian, regăsire și recucerire a esenței și purității, a valorilor; este drum către reflecția la marile probleme, trăire a libertății, a unității, a ideii de nemurire, de fericire. Muzica este concentrare a gîndirii și a voinței de a dezvolta facultățile omului în sensul devenirii umane, al orientării spre ceea ce e admirabil în om; în ultimă instanță, formare a caracterului. Muzica oferă celui care o ascultă dreptul de a-și repera liber și individual stările pe care ea le generează; de unde și caracterul abstract și de maximă generalitate al acestei arte. Ca exemplu, muzica romantică

Scanned with OKEN Scanner

reușește a modela acele comportamente ce exprimă stări sufletești cu valoare umană prin: liniile melodice cu nota cromatică, instabilitate tonală, agogică permanent agitată, cu izbucniri în *ff* pe acorduri disonante; prin acestea, sînt semnificate anumite comportamente, mișcări, acțiuni, gesturi, viața cu contradicțiile, cu tulburările, pasiunile, neliniștile ei, cu avînt și cu retrageri, cu speranțe și cu renunțări etc. Identificăm sugestii muzicale semnificative pentru un profil uman, pentru un tip uman, pentru un gen de personaj cu peripețiile și trăirile sale cele mai nuanțate.

Deseori, caracterul echivoc (presupus de 'semnul muzical') decurge și din modelările-schiță de vag, de imprecis și incomplet, din contururile unor semne reactive de reper - mai cu seamă, în cazul 'muzicii pure' -, activînd semnificații relevante atît în planul conștiinței, cît și în acela al manifestării în practică a omului. Totul se petrece în baza operei / creației muzicale și a actului muzicii, cu cele 3 momente: elaborare, executare, audiere - în care se arată omul. Se instituie valorile etice ale creativității muzicale, prin raportare la procesul creator și opera (finită a) autorului, prin interpretare și ascultare (ca procese re-creatoare). În fiecare din acestea, omul se afirmă cu măsura propriei sale personalități.

Legătura cu muzica este semn al măsurii omului, ca uman general particularizat prin fiecare subiect implicat, cu determinările specifice de concepere, înțelegere, exprimare, de recunoaștere a valorilor 'bine'-lui, libertății, datoriei, iubirii, responsabilității, a capacității de conferire de sens, de ideal.

Fapt de cultură, muzica este fundamentare valorică; necesită judecata în lumina valorii; este întruchipare a unui sistem de valori, deschis, în continuă facere. Creația, execuția și audiția sînt experiențe de valorizare; în fiecare din ele, e omul care valorizează.

Semnificațiile puse în evidență de semnele muzicale sînt percepute și posibil de decodificat la modul intelectiv. Rămînînd numai în limitele reproducerii sonore, ceea ce se impune este o percepere mai mult intuitivă. Descifrarea este condiționată atît de potențele discursului muzical, deci de capacitățile semnului muzical de a oferi modelări sau sugestii de modelare, cît și de capacitățile subiectului de a sesiza modelarea oferită sau sugerată. De pildă, o muzică descriptivă modelează sufletul

Scanned with OKEN Scanner

ascultătorului în direcția unei imagini, care-i poate stîrni reacții de bucurie, de nostalgie, de încîntare, de regret etc. De asemenea, o imagine ireală, fantastică poate fi sugestivă și modelatoare: senzația de a fi trăit ceva mirific sau dimpotrivă, teribil. În muzica impresionistă, în muzica voit descriptivă, în muzica de film, după cum și în muzica romantică programatică, se întîlnesc numeroase exemple edificatoare pentru asemenea intenții: muzica romantică, cu predilecția pentru crearea de stări sufletești; muzica impresionistă, întruchipînd realități peisagistice din natură - 'catedrala scufundată', nori, zăpadă, cascade, vînt în cîmpie, frunze vestejite etc. devin semne muzicale -. Nu e ceva cu totul inedit, întrucît și în muzica preclasică și în cea clasică găsim asemenea intenții exprimate la Haendel, la Haydn, la Beethoven.

În dimensiunea semantico-pragmatică a analizei, procesul comunicării muzicale se dezvăluie ca un continuu dialog în temeiul operei / 'textului' muzical, între subiecții protagoniști: autor - interpret - auditor. În maniera specifică de expresie a limbajului muzical, autorul transmite un mesaj cu anumite semnificații, care, în conștiința auditorului (dar și, mai înainte, a interpretului-executant) se îmbogățesc în permanență, dezvoltîndu-se sub semnul unor valori morale, ca valori general-umane. Chiar și atunci cînd se face "vocea" negativului, a reprobabilului, a unei atitudini de pierdere a încrederii, textul / discursul muzical nu este defel cadru pentru cultivarea acestora; ci, pentru aducerea, prin contrast, și cu mai multă tărie astfel, a valorilor umaniste. În asemenea situații, textul muzical devine prilej pentru a trezi sensibilitatea și gîndirea celui ce vine în contact cu el asupra nevoii de Bine, Adevăr, Frumos - precum în expozeul socratic din *Dialogurile* lui Platon, în care 'rău'-l apare ca necesar, dar numai atît cît să primejduiască lumea pentru a determina prezența mai hotărîtă a 'bine'-lui.

În esență, textul muzical este expresie (artistică) a însăși vieții omului, a existenței sale autentice (inclusiv, în accepțiunea sugerată de "condiția umană" asupra căreia s-au oprit filosofii existențialiști): omul, cu limitele și contradicțiile, cu imperfecțiunile proprii, pe de o parte, în stare însă, pe de altă parte, a le depăși printr-un efort continuu de redresare în lumina unei perfecții, efort al unei mutații ontologico-etice de la ceea ce 'este' la ceea ce 'trebuie' și 'e de dorit să fie'.

Scanned with OKEN Scanner

Prin intermediul unor imagini cînd lirice, luminoase, pline de savoare şi bucurie, cînd viguroase, tulburătoare, grave pînă la tragism, sensul operei muzicale se lasă a fi captat şi deslușit. O anume trăire, etică, a autorului prinde contur: fermitate şi nehotărîre, revoltă şi resemnare, neliniște şi încordare, dar şi calm, pace. Asprime, duritate, deznădejde, furie, violență provocate de 'rău'-l existent în lume, însă şi destindere, încîntare, încredere şi speranță întru 'bine', bucurie, iubire sînt transmise de către compozitor prin intermediul operei, exercitînd o puternică impresie, avînd o extraordinară rezonanță şi activînd, în sensul unei augmentări, conştiința interpretului-executant şi a auditorului. Pot fi deslușite - în semioza creativității muzicale - avatarurile spiritului între 'bine' şi 'rău', între 'da' şi 'nu', 'pozitiv'-'negativ', între sinceritate şi ipocrizie, altruism şi egoism, curaj şi laşitate etc., într-o veşnică mişcare în sensul moralei "deschise", "dinamice" de factură bergson-iană, ce proiectează emoția creatoare ca suflu animator în direcția unor virtuți superioare [cf.87]

Recursul la perspectiva semiotică de analiză îşi are, o dată în plus, justificare în încercarea unei cuprinderi cît mai complexe şi mai lămuritoare pentru *explicarea*, *înțelegerea* şi *interpretarea valorilor morale ale creativității muzicale*. Aparatul conceptual al semioticii îşi dovedeşte valențele, am spune, folosind metafora lui Blaga, în "schițarea unor linii, a unei osaturi teoretice, menite să fortifice perspectiva şi să asigure un real profit intelectual", în "stabilirea coordonatelor filosofice ale concepției noastre" ("*Trilogia valorilor*") [100:263-264] Textul muzical se constituie, aşadar, şi ca o lecție de înțelepciune în viață, atît prin ceea ce este (se vrea a fi) ca rezultat concret al creatorului-autor, cît şi prin ceea ce devine, 'se face', în act şi potențial, prin interpretul-executant şi auditor - participanți şi ei la creare. Semne de întrebare, dar şi posibile răspunsuri sînt puse în mişcare, la nivelul fiecăruia dintre subiecții antrenați; dincolo de care se află, în fond, eterna căutare a unui *fel demn de a fi al omului în lume* - atît de sublimatul centru de gravitație al fundamentalei construcții etice kant-iene.

Muzica exprimă şi mişcă sufletul omului într-o generoasă şi plină de nuanțe gamă a stărilor de care el este capabil; de la intensități minime, pînă la erupții patetice. Muzica poate însemna freamăt şi lirism, pasionalitate şi reflexivitate, incisivitate şi

Scanned with OKEN Scanner

molcomire, masivitate compactă a sonorităţilor şi transparenţă; ea poate aduce tensiuni, funcţionalitate dramatică conflictuală, contraste puternice, şocuri, culminaţii în zbucium, descătuşare a forţelor şi încordare, dar şi împăcare, liniştire, resemnare, calm profund, pace, serenitate. În muzică aflăm gravitate, durere, plîngere, dar şi vioiciune, graţie, bucurie, vervă; tenebrozitate şi luminare, avînt şi acalmie; voluptate, joc scînteietor, dar şi temperare, discreţie; vigoare şi delicateţe. Muzica poate conduce de la sentimente de cumplită deznădejde, de prăbuşire sufletească, de apăsare, de sumbre presimţiri şi profundă amărăciune, prin patetism învolburat, furtunos ori prin lamentare, prin contemplare tristă, prin nelinişte şi revoltă, luptă aprigă, forţă expansivă, dîrzenie şi spirit eroic, la înscrierea întru avîntul eliberator, depăşirea situaţiei de conflict în orizontul optimismului, al strălucirii, impetuozităţii şi virtuozităţii, întru frumuseţea în lumină şi calmul desăvîrşit; în ultimă instanţă, întru armonie.

Creaţiile muzicale dau expresie unei neobişnuit de largi şi de diverse arii a stărilor în care se poate găsi omul - fiinţa care cunoaşte, de-a lungul vieţii sale, şi căderi şi înălţări, şi înfrîngeri şi biruinţe; sînt stări ce-şi află corespondent în cele mai interesante "categorii estetice <<tipologice>>" asupra cărora stăruie Evanghelos Moutsopoulos: categorii "excitante" (titanic, fantastic, demonic, coşmar, apocaliptic), "tranchilizante (paradisiac, nostalgic, reverie, misterios), "tendenţiale" (patetic, zguduitor, deturnant, violent, îmbătător, stimulant, înălţător etc., între dramatic-tragic şi anecdotic, comic, ironic; între graţios, sugestiv, fermecător şi impunător, monumental etc; funebru, elegiac, liric, idilic ş.a.m.d.) [44:133].

În realizarea acestora, contribuie ansamblul elementelor de limbaj muzical, al mutaţiilor şi procedeelor lor: calitatea conductului melodic; combinaţiile melodico-armonice şi metro-ritmice; urzeala polifonică şi armonică; textura contrapunctică; configuraţia ritmică. Le surprindem, într-o analiză de text a operei muzicale, arătînd capacităţile autorului de a face apel la ele, precum şi exigenţele ridicate în faţa executantului partiturii în cauză. Deosebită importanţă în realizarea expresiei muzicale de către compozitor şi artistul-interpret prezintă (la nivelul elaborării şi al execuţiei propriu-zise) modalitatea dezvoltării substanţei muzicale, care - în varietatea elementelor şi structurilor integrate

Scanned with OKEN Scanner

în diverse 'forme' - cunoaşte selecţie, accentuare, predominanţă sau fluctuaţie, indecizie, separări şi amestecuri, salturi şi treceri line abia sesizabile, suprapuneri, alăturări, saturări, remodelări, repetiţii, completări, multiplicări, dar şi eliminări, simplificări, atenuări, concentrări; acţiuni de vaste dimensiuni ori de rezumare la esenţe, diversificare şi sinteză, potenţare progresivă sau bruscă a valenţelor melodice, ritmice, armonice, de tempo etc., densificare sau rarefiere, convergenţe sau contrapuneri ale profilurilor motivice / tematice, rigoare şi relativizare tonală (parţială sau totală), tonal-modală, amplificare sau condensare a sonorităţilor, inflexiunilor; în genere, mecanisme subtile de valorificare şi articulare a factorilor, segmentelor de 'formă', în organizări capricioase şi totuşi de severă disciplină, de o impresionantă expresivitate artistică. Ceea ce, în fond, este dat auditorului - destinatarul efortului conjugat al autorului şi interpretului muzician -; totodată, cel care receptează în mod activ opera oferită, implicîndu-se, prin dare de sens şi semnificaţii, în împlinirea mesajului pe care aceasta îl poartă: *un mesaj profund etic*, ce susţine înţelesul muzicii, conferîndu-i adîncime şi demnitate, rost şi perspective. Numai astfel, opera muzicală îşi realizează menirea în sensul 'trebuie'-lui ce-l cuprinde, enunţat de unul din cei mai iluştri reprezentanţi ai artei sunetelor, Skriabin, astfel: muzica „trebuie să poarte bucuria pînă la oameni. /.../ trebuie să fie o sărbătoare, trebuie să farmece, să înalţe" [apud 115]

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

1. Jules Combarieu, *La Musique. Ses lois, son évolution*, p. 332.
2. Charles Sanders Peirce, *Semnificație și acțiune*, p. 233.
3. Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, în *Opere 9*, p. 85.
4. G.W.Fr. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, p. 447.
5. G.W.Fr. Hegel, *Enciclopedia științelor filozofice*, Partea a treia *Filozofia spiritului*, p. 29.
6. Aristotel, *Metafizica*, Cartea a VIII-a.
7. Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, p. 361.
8. Michel Serres, *Les cinq sens*, p. 340.
9. G.W.Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, p. 169.
10. Th. Ribot, *La logique des sentiments*, p. 36.
11. Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, tome 1 *Le Langage*, p. 259.
12. Frédéric Rauh, *L'Expérience morale*.
13. Stéphane Lupasco, *Logica dinamică a contradictoriului*, p. 368.
14. Marin Marian, *Chipul geniului*, p. 9.
15. J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, p. 255.
16. Martin Heidegger, *Ființă și Timp*.
17. Aristotel, *Poetica*, XXV, 1460b 10.
18. Paul Ricoeur, *Metafora vie*, p. 73.
19. Petre Botezatu, *Note de trecător*, p. 156.
20. Pascal, *Cugetări*, p. 190.
21. Feodor Dostoievski, *Scrisori. Despre literatură și artă*, pp. 77-78.
22. Constantin Noica, *Devenirea întru ființă*, p. 268.
23. Aristotel, *Etica Nicomahică*, pp. 69, 70.
24. Michel de Montaigne, *Eseuri* II, p. 63.
25. Jean-Jacques Rapin, *A la découverte de la musique*, tome II, p. 8.
26. Constantin Brăiloiu, *Opere / Oeuvres*, vol. II, p. 199.
27. Aristotel, *Politica*, p. 206.
28. Gavril Galinescu, *Cântarea bisericească*, p. 8.
29. Tudor Vianu, *Transformările ideii de om și alte studii de estetică și morală*, p. 63.
30. Lev Tolstoi, *Sonata Kreutzer*, p. 49.
31. Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*.
32. Mircea Voicana (coord.), *George Enescu*, p. 62.
33. Ștefan Afloroaei, *Ipostaze ale rațiunii negative*, p. 100.
34. D.D. Roșca, *Existența tragică*, p. 117.
35. Edmond Buchet, *Connaissance de la musique*, p. 151.

Scanned with OKEN Scanner

36. Mircea Nicolescu, *Haendel.*
37. Petre Andrei, *Problema fericirii. Fundamentul său etico-sociologic*, p. 10.
38. Mircea Eliade, *Oceanografie*, p. 132.
39. Eugeniu Speranția, *Supremația credinței pure în viața sufletească și socială*, p. 166.
40. Ernest Stere, *Artă și filosofie*, p. 34.
41. Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, pp. 129-130.
42. George Edward Moore, *Principia Ethica*, p. 184.
43. *Filozoful-Rege ?*, pp. 45, 46.
44. Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice*, p. 39.
45. Tudor Cătineanu, *Elemente de etică*, vol. 2 *Problematica fundamentală*, p. 246.
46. Ion Banu, *Platon și platonismul*, p. XIX.
47. Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, tome 1, p. 267.
48. Platon, *Opere V, Republica*, 442e.
49. Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguité* suivi de *Pyrrhus et Cinéas.*
50. *Antologie filosofică. Filosofia antică*, vol. I-II.
51. Tudor Cătineanu, *Elemente de etică*, vol. 1 *Faptul moral*, p. 7.
52. Tudor Vianu, *Studii de filosofie a culturii*, în *Opere*, vol. 8.
53. Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filozofilor*, p. 229.
54. Paul Bertrand, *Précis d'Histoire de la Musique*, pp. 3-5.
55. Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World.*
56. Th. Gerold, *Histoire de la musique.*
57. William Fleming, *Arte și idei*, vol. I, pp. 108-109.
58. Th. Reinach, *La musique grecque*, p. 193.
59. Charles Nef, *Histoire de la musique*, p. 28.
60. Constantin Marin, *Ethos elenistic*, p. 15.
61. Plutarh, *Despre muzică*, p. 440.
62. Platon, *Opere II.*
63. *Biblia*, *Regii* I XVI, 15-23.
64. Guy Bernard, *L'art de la musique*, p. 188.
65. *Psaltire, Cuvînt înainte*, pp. 7, 6.
66. Dumitru Stăniloae, *Trăirea lui Dumnezeu în ortodoxie*, p. 46.
67. Pierre Aubry, *Trouvères et troubadours.*
68. Arnold Schering, *Geschichte Der Musik in Beispielen*, pp. 17-18.
69. Gilles Binchois, *Tristes plaisirs*, partitură.

Scanned with OKEN Scanner

70. Jacques Chailley, *Cours d'Histoire de la Musique*, tome I, pp. 160-162.
71. *Masterpieces of Music Before 1750.*
72. Paul Bekker, *La musique. Les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'a nos jours,*
p. 157.
73. Vincent D'Indy, *Beethoven*, p. 55.
74. Richard Wagner, *Opera și drama.*
75. George Pascu, *Istoria muzicii*, vol. III.
76. Leonard Bernstein, *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard.*
77. Arthur Schopenhauer, *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*, p. 20.
78. Nae Ionescu, *Curs de metafizică*, pp. 120, 121.
79. Ion Holban, *Fundamentul cultural al creativității.*
80. Im. Kant, *Întemeierea metafizicii moravurilor. Critica rațiunii practice.*
81. Nicolai Hartmann, *Estetica*, p. 136.
82. Nicolae Kallos, Andrei Roth, *Axiologie și Etică*, pp. 10-11.
83. Louis Lavelle, *Traité des valeurs*, vol. I-II.
84. Petre Botezatu, *Interogații*, p. 25.
85. Th. Ribot, *La psychologie des sentiments*, p. 303.
86. Arthur Schopenhauer, *Viața, Amorul, Moartea*, p. 70.
87. Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, p. 62.
88. G.W. Berger, *Teoria generală a sonatei*, p. 77.
89. G.W. Berger, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, p. 340.
90. Holbach, *Sistemul naturii*, p. 610.
91. Ion Holban, *Puncte de vedere în considerarea creativității*, p. 11.
92. René Descartes, *Les passions de l'âme.*
93. Petre Comarnescu, *Kalokagathon*, p. 9.
94. Mircea Florian, *Studiu introductiv* la vol. Im. Kant, *Critica facultății de judecare*, pp. 26, 25.
95. André Cresson, *Le probleme moral et les Philosophes*, p. 142.
96. Baruch Spinoza, *Etica*, p. 220.
97. Emile Durkheim, *L'Education morale*, pp. 142, 141.
98. Benedetto Croce, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, p. 94.
99. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus.*
100. Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, în *Opere 10*, p. 528.
101. Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu*, p. 67.
102. Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, p. 452.

Scanned with OKEN Scanner

103. Lev Tolstoi, *Qu'est-ce que l'Art ?*
104. Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. 4, *Marginalia, eseuri*, p. 426.
105. Liviu Rusu, *Eseu despre creația artistică*, p. 97.
106. Ioan Grigoraș, *Personalitatea morală*, p. 91.
107. Bernard Shaw, *Despre muzică și muzicieni*, p. 241.
108. G.W. Berger, *Muzica simfonică modernă - contemporană. Ghid IV*, p. 55.
109. Ioan Grigoraș, *Binele și răul*, p. 20.
110. C.A.Ionescu, *Istoria psihologiei muzicale*, vol.I, pp. 267, 265.
111. Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei.*
112. Walter Biemel, *Expunere și interpretare.*
113. Hans R. Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, p. 116.
114. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 171.
115. M. Mihailov, *Skriabin*, p. 116.

Scanned with OKEN Scanner

1. Fizionomie morală românească

Întru conceptul **meloeticului**, travaliul nostru propune o expunere-exegeză în tărîmul cultural românesc, avînd corolar în analiza operei şi a personalităţii lui George Enescu, unul dintre cei mai mari muzicieni ai lumii.

Pentru argumentarea **meloeticului** românesc, considerăm necesar a contura un profil psiho-etic românesc; identificarea trăsăturilor ce dau *caracterul* naţional, sufletul poporului nostru, urmînd a se constitui în sistem de referinţă pentru interpretarea muzicii româneşti.

Rezultantă şi sursă, totodată, a devenirii spirituale a poporului român, a felului său de-a-fi, *caracterul* acoperă o realitate complexă, sinteză dinamică de componente şi însuşiri, cristalizate şi dezvoltate într-o evoluţie social-istorică şi culturală, în planul vieţii morale. În ansamblul trăsăturilor de caracter - latenţe şi realizări -, se revelează sufletul naţional, "o actualitate în devenire permanentă" [1].

Aplecarea asupra sufletului românesc, pentru analiza şi prezentarea acestuia cît mai veridică, comportă un demers hermeneutic; ne pronunţăm pentru o 'hermeneutică a totalităţii' - în accepţia lui Mircea Eliade, integrînd o diversitate de factori, între care: situare geo-cosmică, istorie, limbă, credinţă religioasă, obiceiuri, sapienţialitate, creaţie artistică. În strădania noastră, recunoscînd dificultăţile ce afectează surprinderea şi reliefarea sufletului românesc, subliniem necesitatea unei bune cunoaşteri a acestuia, a unei abordări din punct de vedere al organizării structurale, al expresivităţii factorilor de conştiinţă, în perspectivă fenomenologică. Astfel, deosebim:- stratul de suprafaţă, superficial şi prea puţin semnificativ, şi stratul adînc, intim, relevant pentru sufletul naţional, punctînd notele caracteristice în diapazonul autenticei identităţi a acestuia, prin ceea ce Camil Petrescu numeşte "factori de reprezentativitate şi componentă" [1:189]. E necesar a depăşi superficialitatea şi a cerceta semnificaţiile existenţiale raportate "la intenţia esenţială". Se

Scanned with OKEN Scanner

impune "o analiză fenomenologică a substanţialităţii naţionale" care poate lumina asupra faptei de cultură prin care se desăvîrşeşte destinul omenirii; căci, "la mijloc e însă miezul sufletului mare, care transformă în cultură tot ce atinge" [1:173-188]. Înţelegerea sufletului naţional necesită înţelegerea modurilor de gîndire şi sensibilitate, de la cele arhaice, în evoluţia lor, pînă în prezent.

Sufletul românesc este un complex de trăsături de caracter care, în funcţie de interpretare, se dovedesc a fi merite sau nemerite, calităţi sau defecte. Abordarea noastră nu intenţionează atît a distinge în acest sens, cît a considera unitatea contradictorie a însuşirilor definitorii (precum, în genere, omul însuşi, lumea se prezintă). Fără a cădea în păcatul autolaudei, credem că poporul român are reale calităţi prin care a reuşit să dăinuie; nu oricum, ci prin faptă creatoare semnificativă. Căci altfel, ne întrebăm şi noi în cuvintele pline de tîlc ale unui exeget: "cum a fost în stare un popor străvechi, cu cultură milenară ca al nostru, să-şi păstreze fiinţa şi să rămînă cu picioarele adînc înfipte în pămîntul acesta, pe care îl stăpîneşte şi azi; dacă ar fi avut numai defecte?!" [2]. Există calităţi pe care trebuie să le menţionăm, ele avîndu-şi expresie şi în arta muzicii. Efortul nostru se concentrează întru ceea ce credem că e important - cum încă Plutarh ne îndeamnă -, anume: a nu exagera prin a evidenţia greşeli şi scăderi omeneşti. Şi, conştienţi că acestea sînt "mai degrabă imperfecţiuni ale virtuţii decît semne ale viciului", pentru a izbuti "să gîndim şi să trăim aşa cum se cuvine" [3], să ne folosim energia pentru a reliefa ceea ce merită, ceea ce într-adevăr face frumuseţea caracterului, învăţînd de aici, luînd exemplul demn de urmat.

Analiza sufletului românesc - conştienţi fiind de doza de risc pe care o presupune - încercăm a o face asumîndu-ne responsabilitatea întemeiată, cît se poate, pe obiectivitatea celui care se străduie a cerceta în acest teritoriu. Argumentele le aflăm în observarea atentă a ceea ce experienţa oferă: un anumit stil de viaţă, marcat de o serie de însuşiri, obiceiuri, credinţe şi convingeri, concepţii, norme, o mentalitate exteriorizată în felul de a se purta, de a acţiona; dar, şi însemnele a ceea ce este creaţie românească, într-o vastă producţie literară orală şi scrisă: realizări anonime (formînd nivelul 'culturii tradiţionale', populare) şi de autor (începînd cu literatura patristică a secolelor III-IV d.H.,

Scanned with OKEN Scanner

trecînd prin operele cronicarilor, umaniştilor, corifeilor Şcolii Ardelene, ale cărturarilor de la 1848 şi din a doua jumătate a sec. al XIX-lea, culminînd cu buna aşezare datorată lui Mihai Eminescu, continuînd cu lucrările într-o diversitate de preocupări: istorie, istoriografie, psihologie, pedagogie, sociologie, filosofie, mitologie, folcloristică, teologie, literatură beletristică, arte plastice şi muzică etc., ale unor spirite ilustre ale sec.XX; autorii în cauză fiind, ei înşişi, modele de referinţă, inscripţii exemplare pe portretul psiho-etic al poporului român). O atare atitudine în tratare este necesară dacă vrem a cunoaşte sufletul românesc în ordinea lui 'a fi' şi 'a avea', a lui 'a deveni' în chip propriu. "A fi român - observă Mircea Vulcănescu, în efortul de determinare ontologică a <<omului românesc>> - înseamnă a fi om într-un anume fel. /.../ Românitatea e o caracteristică spirituală: imuabilă" [4].

Aşezat într-un spaţiu de confluenţă între Orient şi Occident, ducîndu-şi viaţa "sub zodii dulci-amare", cum spune Lucian Blaga, într-o *istorie* în mare parte de luptă pentru apărare, cu un tumult de evenimente nefericite, o istorie a unor "cumplite vremi" (Miron Costin), românul şi-a dezvoltat anumite trăsături: vitejia, curajul pînă la eroism, spiritul de jertfă pentru neam şi Ţară; scepticismul însoţeşte o înţelepciune aparte, generată în balansul unei perpetue ocultări/retrageri şi epifanii/afirmări, la care a fost obligat în acest spaţiu de cumpănă. Sufletul românesc poartă, definitoriu, amprenta neliniştii caracteristice spaţiului, în împrejurările vitrege ale istoriei neamului. Tocmai de la singurătatea sa între neamuri atît de diferite, aflat la răscrucea intereselor puterilor lumii, de la situaţia lui de 'popor punte' se trage şi tăria conştiinţei clare de sine, o tărie sufletească formată pe baza împăcării şi a izbăvirii prin suferinţele îndurate, o îndărătnicie de a fi, de a rămîne, de a dăinui, o voinţă de a se crea continuu, de a se modela, cu statornicie şi răbdare. Important este "a judeca un popor nu numai prin ceea ce crează, ci prin ceea ce este, prin supravieţuirea lui" - spusa lui Mircea Eliade [5] se pliază intim pe constituţia 'omului românesc', pentru care istoria are o semnificaţie uriaşă, în afara căreia el nu poate fi înţeles în dimensiunea de esenţă -. O istorie de încercări şi suferinţe a modelat moral neamul românesc; timpul istoric, de jertfă şi trudă, însemnînd devenire morală. Trăind "între atîtea

Scanned with OKEN Scanner

îndărătnicite vitregii" [6], românul a probat supunere, dar și voință de libertate, de neatîrnare. După momentele de 'tulburare a apelor', momente de un dramatism rar întîlnit, în care neamul românesc a reușit să se salveze manifestînd eroism exemplar, a urmat reîntoarcerea în matcă, reluare a dialogului omului cu veșnicia și cu natura; războinic doar de nevoie, românul e, prin firea sa, un pașnic, iubește liniștea în libertate. Insuflînd încredere în propriile virtuți, poporul român a fost în stare să treacă, "nevătămat de istorie, /.../ peste oceanul haotic al invaziilor și agresiunilor" [7].

O *sapiențialitate / filosofie a ondulatoriului*, fondată pe conștiința infinirii, a relativității, a eternității, s-a constituit în relație intimă cu *geocosmicul* modelator al sufletului românesc. "Este un fapt indubitabil, sesizat de analiști, că spiritul filosofic românesc, atît în ipostaza sa populară cît și în aceea cultă, este marcat de un puternic sentiment al naturii și prin aceasta de o sete de absolut, de etern" [8]. Sufletul românesc e pătruns de spațiul - unitate în diversitate, cu gradații în relieful armonic -, cu climă temperată, "atmosferă de imponderabilitate și de arome" ce susține "apriorismul românesc" (Lucian Blaga). Românul trăiește în rezonanță deplină cu spațiul, "ondulat orizont", "de avansare legănată în timp", ce formează coordonatele spiritualității românești, cu sentimentul destinului "trăit tot ca o ondulare, ca o alternanță, de suișuri și coborîșuri" în care "se urmează ritmic dealurile încrederii și văile resignării" [9]. Este o relație specială aceea pe care omul "spațiului mioritic" o are cu natura. E o relație de adorare, într-un fel, a celei în care, mereu, a găsit ajutor, ocrotire. În natură, în refugii silvestre și montane, românul și-a continuat apărîndu-și ființa atunci cînd "istoria, adesea violentă, a poporului" i-a pus "în dificultate tragică dreptul la existență" [7:212]. Identificăm, astfel, o trăsătură specifică: *cosmicismul*.

Comuniune cu natura, legătură cu ritmurile cosmice a vieții omului arhaic, intrare în armonie cu Principiul, cu absolutul, solidaritate cu pămîntul căruia-i aparține, cosmicismul înseamnă (și) legătura cu strămoșii. Este capacitatea românului de solidarizare cu și de integrare în ordinea cosmică. Această dimensiune a sufletului românesc vorbește despre omul avînd conștiința participării la ordinea cosmică cu care a dobîndit o perfectă armonizare; omul care, el însuși, se cosmizează.

Scanned with OKEN Scanner

Referindu-se la una din făptuirile de preț ale artei noastre populare, Constantin Noica afirmă: "Avem o bună, o dulce așezare în absolut. /.../ minunea aceasta de poveste a *Mioriței*, ce este ea decît prefacerea marei treceri într-o intimă fuziune cu ființa și neființa ?" [10].

Există o *sapiențialitate / filosofie* românească cristalizată (și) pe simbolurile ideii de absolut și etern, întru care insul participă; "e vorba de încadrarea individului în societate și în neam, care îi apar drept forme ale eternității; e vorba de înrudirea lui cu valorile eterne, de mișcarea sufletească lentă și ordonată după ritmul anotimpurilor, după ciclul rodniciei. Aceasta e cauza care face ca viața morală să i se miște gradual ca marile roți dințate, care adoptă parcă rotația înaltă ca și imperceptibilă a zodiilor" [11].

Dînd curs dualului și tensiunii, *românescul* le asimilează și le depășește într-o sinteză originală, superioară, a *echilibrului și măsurii*. Într-un spațiu cultural de întîlnire Orient-Occident, s-a dezvoltat capacitatea 'omului românesc' de a recepta și prelucra, în manieră proprie, influențe culturale foarte diferite. Românescul înseamnă "un fel de comportare echidistantă" (între Răsărit și Apus) [12], evitare a extremelor, atenuare a opușilor, aducere în punctul de mijloc, împăcare. În ciuda tuturor vitregiilor, a pericolelor în cursul istoriei, românul și-a păstrat puternic sentimentul *libertății* (în mod prioritar, ca libertate interioară), a învățat să nu dezarmeze și să nu se mire cu ușurință, să dobîndească un soi de modestie - reușitele considerîndu-le ceva firesc -, iar îndoiala lui să nu cadă în deznădejde, în pesimism. I-a venit în sprijin *credința religioasă, creștin-ortodoxă*.

Coordonată esențială în țesătura psiho-etică a românului, dimensiune modelatoare a spiritualității naționale, *religia* a fost, din totdeauna, adevărat reazem, cetate de apărare a sufletului românesc. Iar aceasta, în sensul creștinismului originar, centrat pe spirit și mai puțin pe acțiune, prin acele note definitorii: viață în simplitate, smerenie, bunătate, răbdare, prietenie, ospitalitate, generozitate, sacrificiu, blîndețe iertătoare, toleranță, solidaritate și unitate, sentimentul dreptății și al recunoștinței, capacitatea de a răspunde cu 'bine' la 'rău'; puterea de înțelegere adîncă a vieții și iubire - în accepțiunea creștină -, note în baza cărora românul reușește să depășească

Scanned with OKEN Scanner

tensiunile, orgoliul, răzbunarea; o pietate specială, cu un sens al mîntuirii corelat cosmicismului, cu vocația sacrificiului purificator și edificator - și astfel, biruitor. Ilustrative, în această privință, sînt miturile și legendele românești, cu deosebire *"Miorița"*, *"Meșterul Manole"*, *"Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte"*. Cu asemenea temeiuri, s-a configurat valoarea-principiu: *omenia* - aplicare a spusei lui Mircea Eliade: "în ceea ce are autentic, creștinismul se contopește cu însăși firea omului, cu omenia" [5:122].

Noțiune valorică, derivată în limba română de la chiar conceptul de om, cu semnificație și valabilitate universală, omenia poartă "tot idealul spre care trebuie să tindă omul" [13]. Omenia ține de echilibrul, de armonia ondulatoriului românesc. Pentru român, omenia constituie Legea; "a omeni" sintetizează o experiență de viață ce îndeamnă la cunoașterea și prețuirea unor calități în ordinea umanului, a demnității interioare și comportamentale, în momentele obișnuite, ca și în situațiile-limită, încercări ale omenescului. În legătură cu omenia, trebuie înțeles și caracterul deschis, primitor, ospitalitatea românească prin care se petrece "o dublă cunoaștere, dezvăluire reciprocă a umanului în străin, dar și a propriului său uman față de străin" [13:93]. Omenia, concentrare a umanismului, ține de solidaritatea nativă a omului de pretutindeni; e o "doctrină a bunătății" [11:358], sesizabilă în caracterul pașnic și în răbdarea românului, în prietenia demonstrată, în capacitatea lui de "a omeni". Nicolae Iorga dezvăluie sensurile acestei trăsături prin valențele conținute: "Iar ce avem noi încă ascuns în adîncul sufletului nostru, care se cere numai liberat este putința sentimentului omeniei, al inițiativei, fiind gata oricînd să facem un lucru pe care nu-l poate face nimeni, și nici noi n-am crezut, pînă în momentul acela de spontaneitate liberă, că sîntem în stare a-l face" [14]. Omenia românească e "o noțiune de sinteză morală", "sinteză a umanului", angajînd calități etice precum "bunătatea, blîndețea, dăruirea de sine, hărnicia, ajutorarea" [15]. Ea implică noblețe, iubire, calități umane elevate. "Prin <<omenie>> - scrie Ioan Grigoraș -, poporul român a realizat o construcție spirituală, esențialmente specifică pentru morala sa" și care, abordată pînă la treapta de a "atinge o dimensiune sintetică cuprinzătoare, însă de esență, numită de expresia românească <<Om de Omenie>>" este "un mod de cuprindere

Scanned with OKEN Scanner

prin sensul de profunzime, care nu se reduce la suma calităţilor particulare ale moralei" [15:3].

Spaţiul românesc, "în partea aceasta înăsprită a lumii" (Mihai Eminescu) a determinat omul locuitor aici să-şi ascută mintea, să-şi dezvolte isteţimea, vioiciunea minţii, să capete conştiinţa valorii, a propriei măsuri. *Echilibrul, armonia, măsura sînt caracteristici definitorii sufletului românesc* - complex psiho-etic contradictoriu la o vedere superficială. Românul prezintă, ca notă principală, cu putere armonizatoare, "cumînţenia sa - *cum mente* -, ataşamentul său profund, dar sobru pentru limpezimea minţii, pentru raţiune, pentru dreapta judecată (în sens logic şi etic), pentru măsură - *mensura, metrion*. Românului nu-i place ceea ce e exces, lipsă de măsură" [16]. Măsura, moderaţia - deşi a fost şi este exploatată ca slăbiciune de către unii -, o apreciem a fi o calitate dintre cele mai nobile ce susţine omenia românească. Ea reprezintă o însuşire merituorie, în spiritul motivaţiei Renaşterii europene care a promovat-o ca o sinteză a tuturor virtuţilor, cum putem desprinde şi dintr-o aleasă lucrare din literatura florilegică a începutului de veac XIV, "*Fiore di Virtu*"; aici, "moderanţa" este prezentată ca singura virtute (din cele 18 menţionate) fără viciu opoziţional [17]. Buna măsură, cumînţenia afirmă semnificativ spiritul românesc "originar înrădăcinat în orizontul logos-ului", demonstrînd acea caracteristică sesizată de către Athanase Joja: "apolinizarea fondului dionisiac, disciplinarea şi inflexiunea patosului violent la exigenţele formei şi măsurii. /.../ în fond, un efect al istoriei sale, al originilor sale, al experienţei sale de viaţă, al vicisitudinilor traversate în geografia unitară şi armonioasă a României, care ea însăşi invită la măsură, cultura română e de tip apolinic" [16:285]. În această perspectivă, poate fi înţeleasă - ca o caracteristică a spiritului românesc - acea ştiinţă de a face insuportabilul suportabil, inaccesibilul accesibil; de a întoarce 'răul' în 'bine'. Pentru aceasta, un mijloc pe care 'omul românesc' l-a cultivat este *umorul*.

Umorul este semn al echilibrului interior, al sănătăţii psiho-morale, este proiectare în afara tragicului. Românul nu s-a pierdut cu firea, a învăţat a atenua tragicul unei existenţe copleşitor de grele cu un fel de "uşurinţă în faţa vieţii" ce transpare - cum remarcă Mircea Vulcănescu - şi din negaţia românească: "nu există neant", "nu există imposibilitate

Scanned with OKEN Scanner

absolută", "nu există alternativă existențială", "nu există imperativ", "nu există iremediabil" [4:130]. În fond, aflăm aici optimismul cu ironie (sănătoasă), luciditate și duioșie, inteligență vie, adaptabilă, imaginația ce menține în mister și fantastic. Umorul românesc este unul cu valoare pregnant morală; este un mijloc de a sancționa, de a pedepsi 'răul', de a îmbunătăți starea morală. Cu o anume orientare "la rînduiala colectivă și eternă, sensibilitatea românească, ori de cîte ori se află în contact cu împrejurări care contravin la ceea ce este statornicit de generații sau legea eternă, naște umorul. E însă un umor filosofic, mîngîietor și oarecum curativ", ne spune Vladimir Streinu [11:356-357]. Cu tot amarul pe care a trebuit să-l cunoască, 'omul românesc' a demonstrat, mereu, capacitatea de a păstra un fond de voioșie (ce probează o sensibilitate complexă); a demonstrat optimism, robustețe, printr-un umor cu funcție cathartică, "un umor izbăvitor de tristețe" [9:272-273]. Este acel umor adus ca schimbare necesară a unei existențe care altfel ar fi dureroasă pînă la tragic, sfîșietoare, violentă, agonică, și ar strica echilibrul caracteristic. E un umor ca proiecție dincolo de tragismul existențial în care, deși ar avea toate motivele, românul refuză să cadă, optînd continuu pentru armonia - singură în stare a ctitori (iar nu a distruge). În directă legătură cu condiția propriei ființări, umorul românesc "nu pedepsește, ci îmbrățișează familial"; chiar și atunci cînd intervine sancționant, e un umor cu bunătate și superioară înțelegere față de abaterea de la lege: "E aici o concepție despre nevinovăția omului adus de puteri exterioare să strice estetica rînduielii"; e înțelegerea, mai degrabă, "că rizibilă e împrejurarea de viață și nu omul căzut în această împrejurare" [11:357]. De aici, "hazul de necaz", "rîsu', plînsu' " - expresii ale limbii române ce sintetizează un umor în concordanță cu firea onestă, îngăduitoare, dar realistă, firea plină de spirit, a unei inteligențe născocitoare (de nevoie), care a experimentat suferința, relele în genere, și care caută o întoarcere în 'bine' a 'rău'-lui suportat, asimilat pentru învățătura conținută, depășit în cele din urmă. "Sîntem cu adevărat un popor fără orgoliul suferinței" - observă Mircea Eliade [5:209]. Românul nu a exagerat dimensiunile 'rău'-lui; el mai mult s-a împăcat cu o existență ce are atributele tragicului, decît i s-a împotrivit (afară de atunci cînd nu a avut încotro, cînd ființa sa i-a fost primejduită). În cadrele unei asemenea viziuni trebuie

Scanned with OKEN Scanner

receptată și tonalitatea în care problema gravă a vieții și a morții este interpretată în spiritualitatea românească.

Viață și moarte, teme fundamental etice pe care le găsim în expresie artistică în miturile esențiale "*Miorița*" și "*Meșterul Manole*", ca și în basmul "*Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*", sînt motive constante în creația românească, în genere; sînt argumente pentru adînca noțiune a eternității, pentru ideea de *nemurire* - în înțelepciunea folclorică, "numele cel bun" în viață, ca și dincolo de moarte, în generațiile ce se perpetuează -. Ideea-valoare: nemurirea, ca o caracteristică, aparține credinței-sapiența geto-dacice.

O stare de spirit aparte - originată într-o străveche filosofie legată de cultul lui Zalmoxis - e *atitudinea față de moarte*. Românul are știința că e "moartea în viață" [18]. Rădăcinile ethos-ului românesc - și prin această temă, a morții - stăruie "in illo tempore", în mythos, în învățătura Zeului și regelui-profet al geto-dacilor fondată pe autoperfecționarea morală; pe unitatea trup-suflet, pe ideea de înțelepciune ca o condiție în dobîndirea fericirii, legată de ideea nemuririi. Cu asemenea izvoare, țăranul român a învățat să iubească viața, fără a da însă un colorit tragic morții; atitudinea lui în fața morții dă seama de un sentiment-gînd special pe care îl trăiește, conștientizare a unei mutații ontologice: trecere a vămilor acestei lumi, salt în "celălalt tărîm", pășire în post-existență. E o întreagă înțelepciune adunată aici. Întreabă Eminescu: "De ce să se teamă [omul] de moarte?", cînd din ea el poate învăța. "Moartea - [a] cărei înțelepciune e echilibrul gîndirei - este echilibrarea existenței. Ea este înțelepciunea vieții - rezultatul final a toată suma și osteneala noastră; cine gîndește des că are să moară - acela-i așa de-nțelept" (Ms. 2285, 141 v.) [19].

Atitudinea în fața morții ține de o sapiențialitate a liniștii, a împăcării cu ordinea superioară individului care își asumă gravitatea gestului presupus de trecerea aceasta într-un alt nivel existențial. Pentru omul satului românesc, de exemplu, moartea e moment, accident individual; e ceva natural față de care nu are sentimentul spaimei; e o revenire a omului în Fire, o reintegrare în ordinea cosmică eternă a cărei parte omul este. "Ciobanul <<*Mioriței*>> își gospodărește moartea cu o liniște ca și socratică. Ceea ce trebuie deslușit la el este chiar sentimentul eternității, nu însă al dăinuirii lui individuale, ci al dăinuirii,

Scanned with OKEN Scanner

dincolo de existența sa, a unui tip colectiv de viață, tipul vieții pastorale, pe care el ține să o asigure și să o transporte peste hotarul vremelniciei proprii. Testamentul lui, încredințat oii năzdrăvane, nu e altceva decît voința de a-și muta habitatul cosmic, mediul și ordinea de viață a spiței dincolo de limita efemerității lui" [11:356]. Ideea românească de nemurire înseamnă continuarea existenței în cosmos, dăinuire a faptei ziditoare, dăinuire a omului prin aceasta; precum în balada ciobanului mioritic, în stare a preface moartea imaginînd o feerie nupțială cosmică, sau în balada despre Mănăstirea Argeșului, simbolică pentru durarea sfîntului lăcaș prin jertfa ființei iubite. Făptuirile artistice (precum și aceste balade) - pe care 'omul românesc' le realizează - sînt, într-un fel, replica-imitare a gestului cosmogonic: "Pentru a asigura realitatea și durata unei construcții, se repetă actul divin al construcției exemplare: Creația lumilor și a omului" [20].

Permanent, neamul românesc a dovedit *credința într-o ordine*. Există o filosofie și, totodată, o religie populară, cu o logică etică proprie; o logică afectată de imaginație, dar ancorată în real, lămuritoare a ordinii și cuviinței - transmisă de viața veche a satului -, fundamentată în ideea adîncă a rînduielii în care 'bine' și 'rău' își au rostul. E o înțelegere ce implică atestarea cu necesitate - în plan ontic - a 'rău'-lui (fie pedeapsă, fie încercare a tăriei sufletului, fie întregire a existenței) în relație cu 'bine'-le. "Pentru un neam ca acesta al nostru - remarcă Ovidiu Papadima -, așezat la răscrucile atîtor destine istorice, bătut de năvăliri și necazuri ca nimeni altul, justificarea creștină a răului, a suferinței, era o necesitate de viață" [6:21]. Este o credință puternică în cele două principii care se confruntă, izbînda trebuind să fie de partea 'bine'-lui. Românul nu admite constrîngerea, ceea ce nu înseamnă că i-ar lipsi conștiința datoriei; dimpotrivă, el conștientizează datoria, dar nu față de orice, ci față de ceea ce e fundamental și esențial. Este viziunea românească a lumii, organic creștină, cu notele specifice ale unei religii folclorice cristalizate de-a lungul istoriei în mod deliberat și ferm; țăranul român arată evlavie, dar își îngăduie și "anumite libertăți de interpretare a dogmelor fundamentale și chiar unele îndoieli particulare", în registrul unei religii "în ultimă instanță, sacră prin apărarea datinilor și profană prin absența dogmelor rigide, înlocuite cu simple interdicții tabuale" [7: 351].

Scanned with OKEN Scanner

Prin trăsăturile amintite: *armonie, echilibru, măsură, consonanță cu geocosmicul* (românul con-sună cu natura căreia-i aparține, la care el participă ca parte integrantă), "în firea sufletului românesc este adînc înrădăcinată credința într-o ordine spirituală" - precizează Constantin Rădulescu-Motru [21]. Raportîndu-ne la înțelegerea cuviincioasă a lumii, la conștiința rînduielii, se reliefează semnificația majoră a valorii *libertății*, pentru caracterul românesc. La un popor, prin firea lui pașnic, "bun, blînd, omenos", avînd parte de o soartă atît de vitregă prin multele și grelele încercări, un popor "pe spatele căruia diplomații croiesc charte și rezbele, zugrăvesc împărății despre care lui nici prin gînd nu-i trece" - cum, cu dreptate, scria Mihai Eminescu (Ms. 2257) [19:677] -, era firesc să se dezvolte un sentiment aparte al libertății; o voință de libertate. Mai mult, neînfrînata trebuință de libertate - generată ca răspuns la destinul istoric - ia, la poporul român, chipul unei adînci porniri-necesități de independență, de neatîrnare. Nuanțînd în semantica unei asemenea valori-pilon pentru sufletul românesc, Constantin Noica observă: "Românii nu au conceptul de libertate, doar pe cel de neatîrnare (fără plural). Dar ce frumos e ultimul față de cel dintîi. Căci libertatea se sparge repede în <<libertăți>> /.../; ea nu exprimă întotdeauna acea libertate care dezleagă necesitatea cuiva, singura libertate cu sens plin pozitiv. În schimb <<neatîrnarea>> spune ceva de care nici libertățile, nici libertatea nu știu: spune, întîi, să nu atîrni de alții (ceea ce nu e ușor de obținut /.../). Și neatîrnarea mai spune ceva unic: să nu atîrni, să fii ușor, să fii - acum - liber cu adevărat!" [22].

Valoarea libertății, a independenței este o prezență de fond, o permanență a omului care, trăind într-un spațiu de cumpănă, a trebuit să demonstreze *adaptabilitate* - în care Mihai Ralea vede trăsătura esențială a sufletului românesc. O "sabie cu două tăișuri", adaptabilitatea "poate însemna evoluție, inteligență, finețe, suplețe, progres, după cum poate însemna lașitate, duplicitate, șiretenie, superficialitate. În ea se găsesc conținutul virtual și posibilitățile de progres, și cele de decadență" [12:149]. (De aici, și judecățile, cu prea mare ușurință, fără a pătrunde în miezul fenomenului, emise de către unii care s-au grăbit / se grăbesc să califice sufletul românesc doar prin lipsuri și cusururi.)

Scanned with OKEN Scanner

Măsura și *echilibrul*, în *ondulatoriul*, în balansul în care a trebuit să se mențină / să se adapteze poporul român, între cuceriri / acumulări și retrageri / pierderi, între înaintări și întoarceri, urcușuri și coborîșuri, reprezintă principalele caracteristici ale spiritualității românești. Expresie sublimată este *dorul*, "ipostază românească a <<existenței>> umane - după Lucian Blaga -. /.../ existența e pentru român <<dor>>, aspirație trans-orizontică, existență care în întregime se scurge spre <<ceva>>" [9:294].

Dorul e semn al extraordinarei capacități de a trăi experiențe majore din punct de vedere existențial; e desmărginire a propriului eu și un mod specific de a trăi tragicul, atenuîndu-l, îndulcindu-l în vitejiile și durerile trecute. În starea de dor, opușii, topindu-se în ceea ce îi separă, vin totodată împreună, refăcîndu-se unitatea circulară; dorul este starea care ne menține în cercul vieții și al morții, al continuului, al infinirii cu revărsări de preaplin și retrageri. Dorul e transfigurare a legăturii cu natura, cu omul-ființa iubită, ființa dispărută... "În dor - remarcă Dumitru Stăniloae -, se trăiește o prezență sui generis a celor absenți; se trăiește durerea absenței lor. Dar chiar prin această durere se trăiește în același timp un fel de neștearsă prezență a lor în conștiință. /.../ în dor omul e singur, sau fără cel dorit, și în același timp nu e singur: e cu cel dorit. Dar cel dorit nu e de față în carne și oase, ci e reprezentat prin dor" [13:81].

Cine este creatorul și purtătorul care dezvoltă și afirmă, ca principal agent, ethos-ul românesc? Cine altul, decît țăranul - ființa care păstrează, în chiar nume, ceea ce e sfînt pentru ea: 'Țara', 'țarina' -; și, cu el, satul - zonă a "realității absolute" (Mircea Eliade).

Referința la *țăranul român* și la *satul românesc* are o încărcătură semantică impresionantă pentru morala și moralitatea neamului nostru; este referința la cee ce socotim a fi 'structuri arhetipale' (de la grecescul *arché* = început, principiu; autoritate, putere) pentru ethos-ul românesc.

Prin țăranul român, ne recunoaștem ca ființare în propriile rădăcini și propriul destin, el fiindu-ne temei "ce ne pune pe noi înșine în rost" [10:94]. El este 'arhetipalul', prin aceea că repetă, reia ceva primordial, ceva originar și paradigmatic, totodată, într-o înfățișare parcă "prea

Scanned with OKEN Scanner

nezdruncinată" cum spune Constantin Noica despre dacul de pe Columna lui Traian "ce seamănă perfect cu țăranul de azi" [23]. De la țăran, ne-am însușit "temelia sufletului nostru" [24]. Moravurile și tradițiile țăranului "ne-au modelat primele manifestări sufletești" [id.], căci acest agent se prezintă ca "un ghem de stări sufletești" [id.] din care desprindem temeiul sufletului nostru adînc. Cu țăranul român ne găsim în orizontul destinului ontologic al 'omului românesc'; el este păstrătorul "istoriei secrete a neamului" [20:XXVIII], de el se leagă "vechile și bunele datini" [25], în el stă "zestrea sănătății fizice și morale", căci reprezintă "clasa cea mai pozitivă din toate, cea mai conservatoare în limbă, port, obiceiuri, purtătorul istoriei unui popor în înțelesul cel mai adevărat al cuvîntului" - potrivit aprecierii lui Eminescu [25:34]. Coexistența - în baza arhaicelor îndeletniciri a - sufletului agrar și pastoral, prin țărănime (cea mai veche și statornică dintre clasele istorice), "din punct de vedere moral, fondul sufletesc a rămas neschimbat, are o rezistență enormă în fața tuturor influențelor nefaste" [14:38].

De asemenea, "admirabilul sat românesc" - în caracterizarea lui Nicolae Iorga - se arată asemeni unui vas plin de har în care găsim 'omul românesc', acela care a smuls grelelor încercări clipe de lumină, de frumusețe a vieții, de bucurie a comunicării interumane și cosmice. "Satul-idee" - cum l-a numit Blaga - "se socotește pe sine însuși centrul lumii și trăiește în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit" [26].

"Satul-idee", 'satul-centru', 'satul-vatră' este univers al identității naționale, constituite și cultivate. "Satul a fost, în trecutul istoric al țării, adevărata cetate a românismului" [21:177]. Totodată, satul este și punte de legătură cu lumea. În el s-a zămislit sufletul tradițional țărănesc, chipul-temelie în configurarea caracterului românesc; în același timp, e termen de referință pentru punerea în valoare a fizionomiei naționale, garanție pe fondul căreia românul are a participa la dialogul cu lumea prin distincție, nu prin opoziție.

Într-o îndelungă evoluție social-istorică, omul satului românesc s-a dovedit a fi un creator de geniu, făuritor al unui excepțional folclor (apreciat și recunoscut astfel în întreaga lume), probînd o înclinație cu totul remarcabilă pentru domeniul artei; și, cum vom încerca a arăta în cele ce urmează, pentru arta muzicii. Credem că, în măsura în care vor rămîne, țăranul

Scanned with OKEN Scanner

român şi satul românesc vor continua să ne fie 'arhetipalul' referenţial în importantele-i rosturi.

2. Folclorul artistic muzical - întemeiere şi comunicare a ethos-ului românesc

Cunoaşterea, înţelegerea şi interpretarea ethos-ului muzicii româneşti necesită abordarea acesteia drept componentă însemnată a culturii naţionale, atît în stratul profund al folclorului, cît şi în acela al creaţiei muzicale culte, trecînd, firește, şi prin cîntarea bisericească. Astfel, avem a surprinde şi reliefa arta muzicii româneşti ca fiind o organizare armonică, prin ceea ce este în natura fizionomiei proprii, ca şi prin notele comune cu întreaga cultură muzicală a lumii.

Încercarea noastră este de a contura ceea ce e specific românesc şi, tocmai prin aceasta, de a recunoaşte legătura organică stabilită cu diferitele culturi, prin participarea semnificativă la cultura omenirii. După cum sesizează Camil Petrescu, "O naţiune nu are misiunea să-şi formeze o cultură voit proprie, ci să participe la cultură în sens fenomenologic", sens în care, "Naţiunea e un vehicul cultural, nu un scop în sine" [1:187].

Se cuvine, deci, dintru început, analiza creaţiei muzicale în spaţiul 'culturii tradiţionale', populare - prima sinteză culturală românească, punte de legătură între străvechea cultură a pămîntului carpato-ponto-danubian şi ceea ce, potrivit specialiştilor, s-a constituit într-o a doua sinteză culturală românească: 'cultura modernă'.

E o datorie a cercetătorului, o datorie a celui care vrea să edifice în temeiurile şi ale cunoaşterii de sine, aceea de a considera şi valorifica tezaurul cultural popular.

În atenţie avem, aşadar, *folclorul*, concept care, "în sens larg îmbrăţişează civilizaţia populară întreagă" [27], formînd un tot, material şi spiritual, ce integrează: "locuinţa rurală, ustensilele, tehnica, costumul popular şi ocupaţiunile primitive" [id.], împreună cu ansamblul de credinţe, obiceiuri, superstiţii,

Scanned with OKEN Scanner

observații, idei moștenite din trecut, impresii datorate împrejurărilor cotidiene, elemente de ceremonial, de sărbătoare, limba populară, creația artistică literară, plastică, muzical-coregrafică.

Fapt de cultură, acumulare selectivă a experienței milenare a poporului, în care s-au îmbinat utilitarul și artisticul, folclorul este un fenomen complex, unitate în diversitate pe pământul românesc, cu o mulțime de funcții pentru individ și pentru colectivitate; este mijloc de comunicare a gîndirii, simțirii, atitudinii, a trăirii ample la nivel real și la cel al aspirațiilor celor mai înalte.

Folclorul este document pentru originea și dăinuirea în timpul istoric, pentru cristalizarea, evoluția și afirmarea *caracterului* poporului, pentru generalul uman în expresie specific națională. Folclorul aduce lumină asupra unor aspecte ale trecutului, asupra dezvoltării mentalității și sensibilității neamului, fiind, totodată, proiecție viitoare. Important factor de coeziune socială, folclorul este semn al durabilității și al spiritului creativ al poporului; este expresie a existentului, ca și a aspirațiilor, unitate real-ideal, rațional-fantastic, ritual-ludic. Rod al autorului anonim - "creatorul plural" (Constantin Brăiloiu) -, ce se manifestă astfel în chipul cel mai autentic prin fapta creatoare, *folclorul este o fundamentală modalitate revelatoare a sufletului românesc în trăsăturile cele mai intime, definitorii.*

Pentru neamul românesc, folclorul este acel ceva despre care am spune, împreună cu Heidegger: "Ce e mai vechi în vechi [care] vine în gîndirea noastră urmîndu-ne și totuși ne întîmpină" [28]. Folclorul românesc este semn major al unei culturi formate pe un unic substrat, tracic, pe care s-a ridicat, treptat, spiritualitatea geto-dacă, cea daco-romană, în fine, cea românească, într-o evoluție care demonstrează unitate, continuitate și perenitate, cu elemente de constanță și de variabilitate. Transformîndu-se de-a lungul secolelor, folclorul românesc a demonstrat forța de a rămîne "mereu egal cu el însuși, mereu tînăr și în pas cu viața" (Emilia Comișel) [29].

Din fericire, românii au un excepțional folclor, prețuit ca atare pe plan mondial, uluitor tezaur ce grăiește despre chipul de a fi românesc, începînd chiar cu capacitatea de a făptui și de a păstra ceea ce este valoare. În folclor, aflăm elementele ethos-ului, trăsăturile sufletului românesc; prioritar, "forța inegalabilă de

Scanned with OKEN Scanner

creație a geniului popular" [30]. Folclorul dă seama de identitatea noastră, de ideea de specific național - desemnată de Vladimir Streinu prin "aesthesis carpato-dunărean", sintagmă ferită de "asociații automatice sau numai simpliste" [11:350].

Vechi vetre folclorice au conservat și transmis, peste veacuri, elemente ale stratului cultural originar. Comunicînd permanent între ele, au asigurat unitatea culturii românești. Sînt acele vetre, zone, în principal două: zona de întîlnire Ardeal, Banat, Oltenia și zona Oaș, Maramureș, nordul Moldovei; "sînt 2 zone în care Carpații prezintă o maximă lățime, deosebit de favorabilă pentru continuarea unei vieți nestingherite de valurile succesive ale migrațiilor /.../. Devenind <<vetre>> de refugiu, ele au putut, în mod permanent, păstra și transmite elemente ale culturii lor înspre cîmpii și văi" [31].

În tot ce înseamnă, în sens restrîns, folclor - ca "totalitate a formelor de viață spirituală anonimă și colectivă a unui popor" [6:7], așadar în tradiții, credințe, datini, ca și în port, limbă, artă -, recunoaștem 'omul românesc', ca *ins* și *în colectivitate*; respectiv, țăranul român - subiectul "cel mai primar și deci cel mai conservator" [id.] - cu trăsăturile lui de caracter și, în legătură cu acesta, satul românesc cu valorile perene, în orizontul moralei și al moralității. În folclor - prin ceea ce am numit a fi 'structurile arhetipale' - descoperim vitalitatea extraordinară a poporului român, capacitatea acestuia de a iubi și prețui tradiția, ca și aceea de a asimila influențe străine și a le sintetiza original, de a se îmbogăți creator păstrînd esențialul, arhaicul, specificul.

Tezaur de datini și credințe fantastice, cu culoarea de pitoresc, folclorul are valoare artistică și morală; este, prin natura sa, cuprindere și înfățișare a calităților artistice și morale ale poporului. Prin variante de manifestare ceremonială, într-un model sincretic, folclorul adună acțiune, muzică, poezie, recuzită specifică. Obiceiurile populare constituie un model de comunicare complexă, cu valențe artistice deosebite; o comunicare ce nu doar transmite, dar și sugerează. E o comunicare, totodată, cu o anume eficiență în orizont moral: pentru Bine, avînd o finalitate, o motivație, o funcție formativă.

Într-o mare bogăție și varietate de genuri artistice - ale literaturii, muzicii și coregrafiei, ale sculpturii, picturii, arhitecturii - se dezvăluie ethos-ul românesc. Ca artă colectivă și orală,

Scanned with OKEN Scanner

folclorul aduce un conținut uman bogat; dă expresie psihologiei și moralității poporului.

Arta folclorică se întrețese organic, în felul cel mai firesc, cu ansamblul credințelor, obiceiurilor și datinilor, al valorilor și normelor, al principiilor și idealurilor activate în experiența de viață a neamului românesc; este preaplinul sufletesc al poporului ce se revarsă în formă artistică.

În arta populară trăiește sufletul românesc, în însușirile ce-l definesc: *bunătate, capacitate de iubire, toleranță, răbdare, înțelepciune, scepticism și umor, curaj, voință de libertate, spirit de dreptate și de sacrificiu, sete de frumos, cosmicism, talent artistic*. Sînt însușiri conturate sub semnul valorii-principiu de factură etică: *omenia*. Totul, în atmosfera generală a *echilibrului*, pe temeiul *ondulatoriului* - perpetuă legănare și armonizare a unor tensiuni contradictorii: gravitate și dezinvoltură umoristică, ironică; acceptare și semeție; jale și vioiciune -. În melancolia doinei, în vivacitatea dansurilor, în satira și înțelepciunea proverbelor, a zicătorilor, basmelor și baladelor, aflăm însemne ale caracterului contradictoriu, complex al sufletului poporului român. Folclorul vehiculează un întreg repertoriu de gesturi, imagini, gînduri și sentimente, credințe, norme. Iar arta populară este "calea care rezumă poporul pentru a-l reda ca-ntr-o oglindă sie însuși", remarcă Eminescu într-un articol despre *"Adîncimea geniului popular"* [25:405]. Folclorul artistic e intuiție reală și idealizare; e mediu al punerii în act a problemelor fundamentale: 'om-destin', 'viață-moarte'.

Folclorul artistic este semn pentru universul sufletesc al poporului; în el se exprimă autentic, simplu și generos, poporul român, în fizionomia sa etică, cu opțiunea sa pentru echilibrul manifestat și ca raport specific între Frumos și Bine, în simpatia dintre acestea. "Întreaga creație artistică populară poate da mărturie despre trăinicia legăturii stabilite între bine și frumos, între ceea ce este bun în ordinea relației dintre om și lucruri, între ceea ce este frumos ca oamenii să facă și ceea ce fac întru duhul frumosului" [32].

Păstrarea măsurii, a echilibrului se remarcă și în planul înnoirilor, prin evitarea exceselor. Echilibrul înseamnă stabilitate, dar și schimbare, continuitate și discontinuitate, păstrare și repetare a tradiției, ca și actualizare, transformare și impunere a noului - fapt bine știut și demonstrat de către 'omul românesc'.

Scanned with OKEN Scanner

Folclorul artistic constituie manifestarea capacității de a crea, de a păstra și transmite valorile, de a iubi și aprecia tradiția proprie, ca și aceea de a asimila influențe prețioase externe, dovedind știința de a le topi în fondul esențial străvechi al neamului românesc; folclorul artistic dă seama, în chip semnificativ, de vitalitatea poporului.

Arta populară poartă asupra înclinației de fond a sufletului românesc pentru rînduială, pentru cumințenie. Este mesajul pentru pace, solidaritate și unire, încredere, generoasă înțelegere și iubire - reprezentare a unui adînc sentiment de umanitate, de omenie prin care se afirmă ființa românească; este omenia pe care Dumitru Stăniloae o definește drept "conștiința umanității și a comunității în ea, ca valoare supremă imanentă și criteriul oricărei valori" [13:93].

Sinteză a sufletului românesc, activînd trăsăturile ingeniozității, creativității (artistice), folclorul artistic este semn pentru partea noastră românească cu care avem "să sporim universalitatea" [10:7]. Domeniu al valorilor particulare, creația artistică populară este și mod propriu de a exterioriza "sentimentul românesc al Ființei" (Constantin Noica) în manieră originală. În arta populară e esențialul ființei noastre spirituale. Ea reprezintă gîndirea fundamentată pe "sentimentul românesc al Ființei"; e rostirea fundamentală întru Ființă, participare la originalitate și la universalitate; e evidențiere a specificului lumii românești în ansamblul umanității. "Arta folclorică trebuie considerată nu numai ca legătură puternică cu pămîntul natal, cu istoria poporului din care facem parte, ci și mijlocul cel mai apropiat, cel mai eficient, cel mai adecvat firii și spiritualității noastre etnice, cel mai bun mijloc de trecere spre alte forme de artă, spre tezaurul artistic al omenirii" [29:97].

În folclorul artistic se arată lumii felul de a fi al acestui popor, cu ceea ce e specific românesc, dar și general uman, ca destin particular ce se înscrie în universalitate. Elemente generale, comune diferitelor neamuri se întîlnesc cu cele proprii, într-o expresie sintetică, a umanului. E identitatea românească cu accentele etern și universal umane, purtînd pecetea a ceea ce este pozitiv: încredere în virtuțile omului, în notele umanului, ale devenirii în orizontul valorilor supreme de Adevăr, Bine, Frumos, ce așează întru ordinea esențială, întru buna rînduială. Aducînd dualul ontologico-etic, bătălia 'bine'-'rău', 'virtute'-'păcat',

Scanned with OKEN Scanner

folclorul valorizează credința, de la strămoși, în biruința pozitivului. Manifestare a sufletului românesc, expresie sintetică în artă a unui neam cu o istorie zbuciumată, folclorul românesc (în care muzica este o dimensiune fundamentală) aduce concepția românească despre 'frumosul' în corespondență cu 'binele'. Real și ideal fac mediul artei populare, conservînd ceea ce e valoare și imperativ-aspirație de viață umană.

Din acest complex organic, istoric constituit și dezvoltat, ne interesează, aici, *semnele de artă populară muzicală*, obiectivare a virtualităților estetico-etice ale sufletului românesc; relevare a coordonatelor definitorii ale concepției omului civilizației rurale, ale unui anume fel-de-a-fi ce se articulează pe substanța etnică.

Muzica populară așează din plin în ethos-ul românesc. Ea este oglinda vie a gîndurilor și sentimentelor, a credințelor și convingerilor, a comportamentului, a caracterului vieții, cu obiceiurile, prejudecățile, calitățile și defectele păstrătoare ale fondului autohton. Muzica populară este, credem, expresia cea mai completă, cea mai veridică a fizionomiei morale românești.

Meloeticul românesc este povestea, uneori fără cuvinte, a tradiției naționale ca și a potențialităților evoluției viitoare a neamului. Muzica e rostire a temeiului. Prin ea avem a ajunge la înțelesurile și temeiurile ce sînt ale lucrurilor și ale gîndului. Conceptul nostru, **meloeticul** așează tocmai în temei; aici, temeiul românesc, ce înseamnă transcendentalul, acel ceva ce este dincoace de lume, ce face cu putință lumea, ce nu poate fi fără lume - în interpretarea lui Constantin Noica; "temeiurile nu sînt dincolo și nu sînt niciodată gata date; ele scriu neîncetat Cartea Facerii" [10:97]. Muzica e în ceea ce ființează prim, arheal, ca început și autoritate. **Meloeticul** românesc este, dar, în miezul lucrurilor, cu toată re-înnoirea, prefacerea lor. Prin muzică se rostește un întreg univers, cuprinzînd eticul, semnificativ, în mișcarea valorilor: și 'rău', și 'bine', și 'neutru'.

Eticul, prin cîntul popular, se afirmă în antagonismul, conflictul, distincțiile în pluralitate ale suprafețelor, dar fundamentate în unitatea, în unul originar și primordial cel mai adînc; diferențele alimentează confruntarea, raportarea competitivă la altul / altceva, dar într-o logică ce rostuiește totul către echilibru, armonie - fără a accentua nici în heterogen, nici în homogen, ci armonizîndu-le -. ***Meloeticul** românesc se*

Scanned with OKEN Scanner

definește printr-un vădit simț al măsurii și al întregului, prin armonia complexă a "grației și seriozității", a "lucidității și duioșiei" [cf.13:42, 60].

Revelatoare a tentației pentru ancestral și băsmuitor, muzica populară dă seama, concomitent, de proiecția unei existențe - astfel întemeiate - în lumina idealului, ca imperativ și dorință de devenire. Este un adevăr recunoscut acela că în muzică putem afla și înțelege o națiune în caracterul ei veridic. Creația muzicală, ea-însăși configurată pe coordonatele sufletului românesc, este întruchipare a acestora. Prin ea descoperim un model uman, cu virtuțile pe care muzica le desenează sonor. Meloeticul românesc esențializează sufletul românesc în dimensiunea personalității morale, purtînd măsura proprie într-un generos cîmp al valorilor morale în deschiderile a ceea ce înseamnă rezistență, dăinuire, făptuire, creație permanentă semnificativă. *Instinctul proporțiilor și al simetriei, bunul simț și dreapta judecată, sinceritatea gîndului și a sentimentului, cu rafinament și simplitate, caracterizează muzica poporului român; o muzică de maximă esențializare.* "Fiind trecută prin ciur și sită, ea a rămas numai cu esențialul. Astfel se explică de ce este într-o așa de mare măsură proporționată" (George Enescu) [33].

Particularitățile organizării melodico-armonice și ritmice, de construcție muzicală, ca și cele de interpretare a folclorului muzical țin de trăsăturile 'omului românesc': individualizat, dar și generic, omul spiritului (al cugetului și al inimii) și omul faptei (al reușitelor și înfrîngerilor), cu un destin propriu și totuși universal, refăcînd mereu ordinea existențială, drumul de la naștere-prin viață-în moarte, ca învățătură, ca îndemn la un fel-de-a-fi; omul care se petrece în dialogul permanent cu universul, cu natura împreună cu care trăiește intim, cu care știe să conviețuiască și care îl ajută, îl ocrotește; în același timp, omul în comunitatea socială căreia îi aparține, avînd conștiința sinelui. Prin muzică, românul dă seama de fuziunea cu Ființa, în determinările sufletului (omenesc) și ale legăturii cu realul natural, în "devenirea întru Ființă" (Constantin Noica).

Prin muzică aflăm un *demers întru sufletul românesc.*

Născută dintr-o necesitate organică - nevoia de viață spirituală în lumina valorilor absolute și eterne ce dau sens ființării umane -, muzica activează și conservă psiho-eticul românesc. Iar prin și dincolo de propriul sufletului național, ea

Scanned with OKEN Scanner

activează și conservă general-umanul, universalul cu rezonanță morală. Specific și universal se îmbină în melos-ul popular; e o specificitate de simțire, prin care românescul stabilește relația cu lumea, prin trăsăturile particulare materializîndu-se legătura cu generalul. Trecător și etern, individual și comunitar, local și global se întrețes în fluxul muzical. Se afirmă, în fond, sentimentul de solidaritate cu semenii, cu lucrurile, cu firea; respectiv, conștiința unei ordini veșnice dincolo de eveniment, de accidental, de întîmplător, a unei comuniuni în Unul originar și final.

Organism unitar și armonios, melos-ul popular așează în perimetrul "aesthesis-ului carpato-dunărean care susține în lume specificitatea creației artistice românești" [11:358], fiind unul din reliefurile-constante ce "compun forma internă a psihologiei și a culturii române" [id.]; este portret sonor-artistic al identității naționale.

Folclorul muzical se înfățișează ca unitate în varietate. Este unitatea profundă, a rădăcinilor istoriei și ale unei concepții de viață și asupra artei - fond intim al culturii -, rădăcini care împletesc o aceeași unitate morală.

În muzica populară, prind chip diverse sentimente, stări de spirit, atitudini precum: iubire, bucurie și suferință, îndoială, teamă, dar și îndîrjire, revoltă, curaj, speranță, încredere; în fond, virtualități ale neamului românesc. Conținut și formă artistic-muzicale își trag propria identitate din identitatea adînc românească. Muzica înseamnă manifestarea sufletului național - întreg psiho-social complex; ea înseamnă concertul însușirilor de voință, de sensibilitate și inteligență proprii, prin care 'omul românesc' se recunoaște în lume. Tezaurizînd elemente valorice general-umane și specifice, melos-ul popular este semn al unui mod de a fi și totodată de a se proiecta în ordinea unui ideal de viață, de personalitate.

Prin muzica sa, se caracterizează poporul. Muzica îi exprimă mentalitatea, trăirile cele mai intime și în cea mai largă arie de manifestare. Ea este 'rostirea' - în limbajul artistic al melodiei, armoniei, ritmului etc. a - concepției de viață, a credințelor și convingerilor, a trebuințelor și aspirațiilor. În desfășurări sonore domoale și totuși pline de vervă lăuntrică, în mișcare progresivă și lină, dar și cu momente de vîltoare, dramatizante, ori momente de voioșie, capătă expresie un lirism

Scanned with OKEN Scanner

rustic, pastoral, ușor evocator. Trăgîndu-și seva din viața țăranului și a satului, muzica se face continuu în dependență de îndeletnicirile principale (agricolă și pastorală), de evenimentele cele mai importante: botez, căsătorie, înmormîntare, în vreme de pace dar și de război; ea dă seama, elocvent, de împletirea gustului pentru artă cu utilul.

Modalitate complexă de exprimare artistică a conținutului de viață a poporului în evoluție istorică, folclorul muzical mijlocește contactul cu sufletul românesc; este cadru de cunoaștere a "elementelor și aspectelor dominante de conformație morală", a unui "caracter de om" [11:347]. În mod firesc, realizare fiind a creatorului popular, folclorul muzical este imagine a țăranului român - 'structură arhetipală' în care stă rezerva de spiritualitate a neamului. În muzică e chipul țăranului, ea fiindu-i acestuia cea mai apropiată tovarășă de viață, una dintre puținele dar marile bucurii pe care el și le îngăduie. Remarcă Mihai Eminescu: "Singurul lux pe care crede a și-l putea permite omul din popor este muzica" (Ms: 2267) [19:546].

În folclorul muzical se exteriorizează trăsăturile țăranului român: melancolie și gravitate, statornicie, generozitate delicată, solicitudine, capacitate de adaptare. Realizările muzicale ale poporului țin de făurirea unei vechi civilizații rurale, al cărei subiect manifestă retragere și cufundare în sine, răbdare îndelungă și tăcere, o înțelepciune cu modulații, comuniune cu geocosmicul; nu mai puțin, după împrejurări, ironie, satiră mușcătoare, simț pentru podoabă și pitoresc, pentru făptuire artistică dintre exigențele căreia, unele precum ingeniozitatea, improvizația, imaginația a trebuit să le verifice chiar în viața cotidiană, în genere. În muzică se comunică țăranul, ca realitate-sinteză a omului "spațiului mioritic", rostindu-se în demnitatea sa fără orgoliu, înnobilat prin muncă și jertfă. În doină, baladă, bocet, în joc, acest creator fără nume își dă măsura stărilor sale sufletești. În melos identificăm dorul, jalea, urîtul, dar și bucuria țăranului român. El se arată precum este: modest, cu îngăduință, cu simplitate, dar și cu mîndria ce-l caracterizează, ca omul în stare a suporta umilirea materială (cu un soi de stoicism), dar revoltîndu-se în fața celei morale. Autorul anonim, țăranul, se afirmă prin creație artistică muzicală în ceea ce e reprezentativ, sintetic, ca 'structură arhetipală'.

Scanned with OKEN Scanner

Mijloc de comunicare a stărilor sufleteşti, pentru român muzica este o necesitate vitală.

Muzica participă la viaţa ţăranului român. Ea are rosturi semnificative, aşa cum semnificative sînt chiar instrumentele lui de muncă ce "intervin în viaţa ţăranului după cadenţa anotimpurilor; ele apar ritmic şi necesar, reglementîndu-i prin repetiţie viaţa spirituală", cu puterea "de a fixa un caracter de om, o lume disciplinată cosmic, instituind astfel o ordine spirituală" [11:347]. Pentru ţăranul român, muzica înseamnă comunicare, socializare ca şi interiorizare. Omul satului nostru se însoţeşte cu cîntecul la muncă, pe ogor şi pe munte (în acea dublă determinantă a unui suflet agrar şi pastoral), în momentele de bună dispoziţie şi de sărbătoare, ca şi în cele de nenorocire şi de jale, în vreme de linişte, ca şi de luptă. În melos-ul popular, e experienţa petrecerii în lume a ţăranului, modul lui specific de a trăi şi de a-şi reprezenta viaţa.

În muzică, poporul român îşi înscrie forma proprie de a fi. Cu permanenta întoarcere la izvoare, cu iubire şi credinţă, cu o anume înţelepciune şi cu ingeniozitate, poporul acesta trăieşte sub zodia valorilor pozitive, ale vieţii, în orientarea din totdeauna spre *armonie, măsură, cumpătare, echilibru.* Sursă de energie morală, folclorul muzical este şi un garant pentru sufletul românesc, păstrînd şi indicînd, într-o istorie bimilenară, valori care merită preţuire: *libertate, independenţă, unitate, solidaritate, dreptate, demnitate, patriotism, devotament, capacitate de sacrificiu, moarte cu cinste.* Rod al entuziasmului ori al durerii obşteşti şi individuale, în muzică aflăm *duhul pitorescului şi al umorului* în termenii sensurilor complexe conferite *valorii-sentiment: iubire,* ai unei *adînci înţelegeri* "creatoare sau înfăptuitoare", ai *omeniei* poporului român "educat în spiritul umanismului integral al comuniunii, propriu spiritualităţii bizantine şi autohtone" [13:61].

Grai izvorît din sufletul poporului, muzica sa îi dă la iveală trăsăturile de caracter marcate de tainice meandre cuprinse între suferinţă şi bucurie. Doina şi cîntecul bătrînesc - culmi ale creaţiei artistice populare - sînt întruchipare a unui anume psihism; prin ele românul, suferind, cîntă, dovedind că trăieşte cu credinţa că va răzbi, că va depăşi o durere pe care astfel o şi atenuează. Tristeţe, însă nu deznădejde, transpare din doinele noastre; chiar atunci cînd plîng, după un curs duios şi

Scanned with OKEN Scanner

grav, deseori sînt urmate de o mișcare de horă sau de brîu, prin care se schimbă o stare întunecată într-una a luminii.

Creația muzicală populară este înalt semnificativă prin funcțiile artistică și morală, dînd expresie unor stări dintre cele mai variate, fiind mijloc de satisfacție, de bucurie ori de "stîmpărare" a supărărilor, a suferințelor. Cîntecele poporului impresionează - cum bine observă Gavriil Musicescu - prin "frumusețea, bogăția și puterea magică ce exercită /.../. Duioasele noastre melodii naționale descriu cu culori vii blîndețea și bunătatea caracterului poporului român. Şi dacă țăranul român mai uită din necazul greu ce îndură în luptele vieții și suportă cu bărbăție nevoile ce-l apasă, apoi aceasta se datorește, în cea mai mare parte, influențelor duioaselor sale melodii, care îl mîngîie în zilele grele și-l veselesc în cele bune" [34].

Muzica populară concentrează intuiția globală a vieții și a morții; ea este corelată viziunii românești clădite pe ideea vremelniciei celor pămîntești, pe ideea că viața este o pregătire pentru marea odihnă dar și că în viața aceasta dominante trebuie să fie iubirea și bunătatea, fapta ziditoare ce dăinuie, ca replică la nefericire și la zădărnicie. În cîntec prinde contur relația natură-om-cosmos, destinul uman în momentele esențiale: creație, naștere, renaștere, stabilitate și schimbare în timpul circular, al eternei reîntoarceri. Muzica e simbol al ideii de veșnicie, în chip exemplar; întinderea în nesfîrșire a doinei, cu o nezdruncinată liniște, "melodia lungă" cu vibrația lirică e semn al convingerii despre eternitatea vieții, al vocației înțelegerii legii eterne, al încrederii în valorile și organizările cu un ritm și o mișcare dincolo de individual și accidental; orientare în ordinea colectivă, ce durează, ca depășire a hotarului vremelniciei individuale. În doină și baladă, în liniștea muzicală a nesfîrșirii aflăm orientarea la rînduiala ce transcende individualul; românul, "în stilul vieții proprii elimină individualul și face loc spiței, adică felului colectiv de conduită. El s-ar defini de aceea și mai curînd prin încrederea în rînduielile eterne" [11:355].

Componentă a acelei "forme interne" comune: "aesthesis-ul carpato-dunărean", și folclorul muzical urcă "din adîncul istoriei și al pămîntului patriei" [id.]. În melos-ul popular aflăm materialul sufletesc al nației, în trăsăturile definitorii, în determinantele articulate de-a lungul existenței istorice. În

Scanned with OKEN Scanner

folclorul muzical e țesătura de unitate morală a poporului, ca ansamblu de note caracteristice geo-culturale și istorice.

Cadența dansului, armonia, pitorescul, grația, sprinteneala plină de voioșie împletindu-se cu molcomirea în mlădierile cîntecului lung cu sonorități grave marcate de suferința adunată reprezintă semne definitorii ale viziunii românești, ale chipului de-a-fi românesc, ce se comunică prin limbajul muzical.

În imagine muzicală se instituie sapiențialitatea românească, întemeiată pe conștiința ondulatoriului, marcată de cosmicism. Recunoaștem ondulatoriul (românesc) prin ezitările, alunecările, inter-mediile doinei, baladei, bocetului, muzicii de dans; "substanța sonoră e alcătuită - cum sesizează Lucian Blaga - în mare parte din tonuri intermediare, imprecise, de stăruitoare <<nuanțare>> a stărilor sufletești" [9:289]. Melos-ul popular e manifestare a ondulatoriului, a alternării care îngăduie evitarea căderii în exces polarizat, care și fortifică spiritual căci susține echilibrul întemeietor. Alternarea aceasta e fundalul exprimării unor stări sufletești nuanțate, de jale, tristețe, dar și de veselie, vioiciune. Melancolia doinei este temperată, potrivit tonalității esențiale a sufletului românesc (structură agrar-pastorală), de optimismul și vivacitatea muzicii de dans / joc. Bucurie și durere, concomitent, sînt transmise prin cîntecele folclorice. În ele sălășluiește frumusețea sufletului românesc, cu omenia sa, cu blînda sa modestie, cu ideea mîngîierii - "Cel ce cîntă se dezmiardă și pe el și pe ceilalți", scrie Eminescu (Ms.2261) [19:275] -, ideea puterii binefăcătoare prin muzică (a soteriei), a păstrării sufletului în sănătate morală, în echilibru.

Discursul muzical este marcat profund de trăsătura cosmicismului, acea orientare insistentă spre natură,. spre pitorescul ei, comuniunea cu natura. Cîntecul, ca artă, tălmăcește și revelează cel mai bine adîncurile "spațiului-matrice, înalt și indefinit ondulat", "spațiul mioritic" înzestrat cu accente specifice. Acest orizont "se desprinde din linia interioară a doinei, din rezonanța și din proiecțiunile ei în afară, dar tot așa și din duhul și atmosfera baladelor noastre" [9:196]. Întreaga muzică populară poartă pecetea unui sentiment aparte al naturii, exprimă o viziune generală și un mod de înțelegere a omului, a vieții, în consonanță cu universul. Trăsătură a filosofiei românești, ca marcă a aderenței omului la un spațiu geografic și cultural, *cosmicismul* - "intuiție a armoniei cosmice" și "sentiment

Scanned with OKEN Scanner

al participării la cosmos" [35] - își are reprezentare în toate formele sonore: doină, baladă, joc. Cosmicismul românesc vine împreună cu credința în ordine, cu sentimentul măsurii și al întregului, în unitatea *logos-ethos-melos*, în temeiul acelui sentiment al omului "care trăiește integrat în armonia măsurii firești a sferelor, în care proporțiile dintre ce exprimă și ce trăiește în jur cîntă o aceeași melodie, se topesc în aceeași armonie a lumii" [4:48]. Chiar termenii la care îndeamnă filosofia, etica românească, sînt sugestivi termeni muzicali: consonanță, armonie, măsură, proporție, echilibru.

În cîntec și în joc e aventura imaginației, înclinația către culoare și ornament. Dincolo de excepționala capacitate de variere, stăruie sentimentul adînc al libertății ce susține originalitatea întregii noastre muzici, pe traseul șerpuitor / ondulatoriu al unor tonuri de "nuanță și discreție", manifestînd "un ritm și un duh atît de degajat" [9:268]. Este locul să amintim observația justificată pe care Blaga o face, atunci cînd scrie: "Un popor, așa de evident orientat spre pitoresc e departe de orice primejdie conformistă de a crea după clișee și în serie" [9:266].

Dată fiind *importanța istoriei* pentru înțelegerea sufletului românesc - "istoria e aceea care făurește și modelează mintea și caracterul poporului" [24:63], "sufletul nostru nefiind decît răsfrîngerea în noi a evenimentelor istorice și sociale cele mai însemnate" [24:446] -, remarcăm un ton specific al melosului țărănesc. Cîntecul nostru popular stinge în el toată jalea unui popor chinuit, care nu și-a pierdut însă încrederea, speranța în 'bine', care a învățat să-și găsească în bogăția unui suflet mare, generos, puterea de a depăși 'răul', de a se automenține, de a-și da optimismul necesar ființării și ctitoririi. Doina, cîntecul propriu-zis și jocul sînt ilustrare a unor asemenea aspecte. Lipsurile și bogăția, deopotrivă, se regăsesc în muzică, în jalea și bucuria doinei și a jocului. Deloc întîmplătoare, pentru un popor pentru care istoria este atît de semnificativă, sînt numeroasele cîntece patriotice, de luptă și de vitejie strămoșească (nu numai în creația populară, ci și în cea de autor). În asemenea cîntece se afirmă *simțul românului de libertate, de dreptate și adevăr*.

O prezență permanentă în muzică este *dorul*. Ilustrat în termenii limbajului muzical, în cele mai felurite nuanțe: nostalgie, melancolie, depărtare, înstrăinare, tristețe, conceptul românesc al dorului este o replică serioasă la judecata superficială cum că

Scanned with OKEN Scanner

românul ia în ușor viața. Prezență și absență concomitent, durere și plăcere la un loc, starea de dor definește ethos-ul muzical popular; în dor românul își topește greutățile și adîncimea trăirii.

Într-o existență tumultuoasă, ce nu i-a prea dat răgaz - de unde și 'defectele': pecetea neisprăvitului, lipsa de disciplină, de energie ofensivă, de voință de a acționa, o oarecare timiditate -, românul a probat deschidere și capacitate de receptare și de sinteză, păstrîndu-și originalitatea în contactele culturale alogene. Faptul este explicat de către Athanase Joja pe de o parte, prin puternicul fond primordial al poporului român, pe de altă parte, datorită "spiritului său de toleranță, de omenie"; prin acestea, "poporul român a dispus și dispune de o remarcabilă plasticitate și forță de absorbție, care i-a permis să rămînă deschis contactelor externe, rămînînd totuși el însuși" [16:281]. Prin muzica sa, în timp, poporul român a aflat (pentru el) și a arătat (lumii) puterea uimitoare de a renaște (și) prin cîntec și joc. Folclorul muzical, cu suflul și ritmul aparte, atestă o *vitalitate* neobișnuită, o *capacitate de creație* uriașă, forța organică a unei culturi ce demonstrează bogăție și rafinament.

Artă vie, date fiind caracteristicile de ființare, de promovare de-a lungul generațiilor, de maniera liberă în execuțiile individuale, folclorul muzical a cunoscut transformări în timpul istoric. Este o artă deschisă, în continuă actualizare, dovedind suplețe, putință de adaptare, dar păstrînd elemente stabile arhaice.

Însoțind cuvîntul, dansul, gestica, încă din rituri și practici străvechi - inițial, în variante de manifestări cu caracter sincretic primar -, muzica este prezentă în realizări folclorice complexe, avînd un important rol în a păstra obiceiuri. În popor, se cîntă "așa cum s-a apucat de la părinți", "din moși strămoși". Cîntece și dansuri tradiționale păstrează obiceiuri autentice, experiențe colective și individuale cu o semnificație aparte. Iată, spre exemplu, o realitate despre care vorbește și Dimitrie Cantemir, în "*Descriptio Moldaviae*", și pe care o aflăm și în prezent; referindu-se la "năravurile moldovenilor", luminatul cărturar și voievod amintește despre "jocuri": "hora, dantul, călușarii" [36]. De asemenea, ne spune că muzica este o participantă importantă la viața moldoveanului, în momentele de bucurie ori de durere, însoțind "obiceiurile de la logodnă și de la nuntă" prin

Scanned with OKEN Scanner

"cîntările din gură şi din instrumente" [36:240], ca şi "obiceiurile de îngropăciune" prin "năimirea bocitoarelor care ştiu felurite cîntece de jale, în care arată ticăloşia şi deşărtăciunea vieţii" [36:248-249]. Dar, mai cu seamă, să amintim relatarea despre unul din cele mai vechi jocuri populare româneşti, care se practică şi astăzi, cu o muzică şi o coregrafie de invidiat de către oricare mare artist, anume: "Călușarii". În prezent, activînd prioritar valenţe artistice, acest joc a purtat, în timp, relevante semnificaţii pentru credinţele omului din popor, muzica desfăşurîndu-se - în dansul "călușarilor" - într-un întreg ritual cathartic a cărui simbolistică o recunoaştem şi astăzi. Scrie Dimitrie Cantemir: "Norodul lesne crezător pune pe sama călușarilor puterea de a izgoni boli îndelungate. Vindecarea o fac în acest chip: bolnavul îl culcă la pămînt, iar călușarii încep să sară şi, la un loc ştiut al cîntecului, îl calcă, unul după altul, pe cel lungit la pămînt începînd de la cap şi pînă la călcîie; la urmă îi mormăie la urechi cîteva vorbe alcătuite într-adins şi poruncesc boalei să slăbească. După ce au făcut aceasta de trei ori în trei zile, lucrul nădăjduit se dobîndeşte de obicei şi cele mai grele boli, care s-au împotrivit lungă vreme meşteşugului doftoricesc, se vindecă în acest chip, cu puţină osteneală" [36:237].

Îndeobşte, inspirată de viaţa de muncă, de familie, de viaţa socială, muzica populară s-a dezvoltat în manifestări diverse, în ocazii: nuntă, botez, înmormîntare, horă, şezătoare etc. Ea a perpetuat - şi continuă a o face -, cu propriile mijloace, legătura cu viaţa, reflectînd partea semnificativă a acesteia, ca ceva real sau ceva ce se va realiza. Muzica trimite la o sumă de valori, reguli şi principii de viaţă, idealuri. Cum am mai arătat, dominantă este *omenia - valoare-principiu suprem*, care îngemănează *noblețe, bunătate, onestitate, prietenie, ajutorare, ospitalitate, opțiunea permanentă pentru valorile pozitive, pentru frumusețe, o frumusețe sufletească, morală*. În rezonanţă cu înţelepciunea poporului, muzica sa este grăitoare pentru corelarea etic-estetic, aducînd concepţia despre rînduiala lumii cu 'binele' şi 'frumosul' acesteia, orice inadvertenţă din punct de vedere moral fiind şi un element ce strică estetica rînduielii, a ordinii.

În făptuiri artistic-muzicale uneori laconice, alteori de mari dimensiuni - aşa cum l-a lăsat istoria să trăiască, în fugă sau mai pe îndelete -, 'omul românesc' face să trăiască spiritualitatea

Scanned with OKEN Scanner

națională. Astfel ni se înfățișează varietatea genurilor și formelor cultivate în folclorul muzical, în perpetuă evoluție, dînd seama de complexitatea creației propriu-zise, a interpretării (execuție și receptare), a circulației și transmiterii de la o generație la alta - fiecare făcînd să trăiască acest folclor prin preluare și dezvoltare creatoare a întruchipărilor artistice.

Se cunosc mai multe încercări de identificare și grupare, pe criterii, a formelor și speciilor muzicale, dată fiind bogăția în care ele se prezintă. Considerînd muzica drept componentă a "genului poetic", Bogdan Petriceicu Hașdeu încadrează în acesta cîntecele, în genere: cîntecul bătrînesc, doina, colinda, hora, vicleimul, descîntecul și oratia [cf.37]. Îndeobște, exegeții disting două mari categorii de creații în universul folclorului muzical, în sensul clasificării marelui folclorist Constantin Brăiloiu; anume: creații *ocazionale*, ce cuprind acele genuri tipice diferitelor perioade din an. Genuri de iarnă: colinde, cîntece de stea însoțind alte realizări artistice în care muzica este prezentă, cum sînt urările ("Plugușorul"), teatrul, jocul cu măști ("Capra", "Cerbul", "Cerbul și cerbuțul", "Ursul" etc.). Genuri de primăvară-vară și toamnă: "Lazăr", "Drăgaica", "Caloian", "Paparuda", "Cununa". Genuri legate de viața păstorească: doine, jocuri, balade. Genuri ținînd de ciclul familial: cîntece, dansuri etc.; alături de acestea, se înscriu creațiile *neocazionale*, care includ doina și cîntecul propriu-zis, cîntecul bătrînesc și balada, repertoriul de dans, folclorul copiilor, piesele "de ascultat" (doine, cîntece, jocuri, poeme muzicale etc.). Asupra unora dintre acestea vom reveni, pentru evidențierea semnificațiilor plurale pe care le comportă în actul refigurării lucrărilor de artă muzicală, ca 'discurs' semiotic.

Deocamdată, subliniem doar faptul că, în genere, în diversele tipuri de creații (ocazionale sau neocazionale) ni se dezvăluie, cu prioritate, satul românesc - fapt justificat, potrivit observației lui George Breazul, prin aceea că "țăranul este creator și purtător al unei culturi care reprezintă celulele cele mai autentice de viață spirituală ale întregii comunități naționale românești" [38]. De asemenea, tot ca o predilecție se impune elaborarea unui apreciabil repertoriu consacrat sufletului românesc în coexistența agrar-pastoral. Astfel, creația muzicală legată de munca agricolă o întîlnim în genurile vocal și instrumental, cel mai adesea în forma de suită, cu un caracter viu

Scanned with OKEN Scanner

("Drăgaica", "Lazărul"); este adus felul de a fi al plugarului, cu simplitatea și stilul său de muncă, cu viața lui puțin pretențioasă, cu respectul pentru norme străvechi, punînd însemnele trudei sale pe ogor într-o tonalitate, de regulă, a luminii și a bucuriei. La rîndu-i, repertoriul păstoresc cunoaște întruchipări în doine, balade, dansuri (păstorești), prin care ni se arată ciobanul român cu sentimentul însingurării, dar și îngăduindu-și "mai mult decît oricare, trecerea timpului într-o visare domoală, cu ochii pierduți în fuga norilor de pe cer" [6:73]; este ciobanul, "cu ceața-n spinare,/ cu roua-n picioare" (potrivit cîntecului), cu jalea și dorul, cu melancolia celui aflat departe de semeni, totuși nu rupt de ei (căci se însoțește cu acel particular sentiment al dorului), într-o relație de comuniune deplină cu natura. În fond, prin asemenea realizări artistic-muzicale se afirmă românul, ca destin singular și în comunitate, în unitatea dimensionării trăirii celei mai intime și mai intense; o trăire și a tristeții, generatoare de dor, și a bucuriei, într-o generoasă împărtășire a iubirii față de om și de natură, față - mai ales - de pămîntul pe care îl colindă ori îl trudește. E o revelare a forței de refacere continuă, de optimism, de încredere în propriile rezerve sufletești ale omului ce se simte a fi doar o mică parte în universul cosmic, avînd conștiința celui în care stăruie două vechi chemări străbune, tracice: una a pămîntului și una a codrului, a apelor, a culmilor.

În muzica sa, poporul român se arată așa cum este el; totodată, așa cum se închipuie a deveni, cu exemplul distincției sale morale; în ea răsună glasul conștiinței românești. Ceea ce impresionează și-i sporește valoarea e acordul - conținut de această muzică - între eterne frumuseți și adevăruri eterne petrecute prin moduri de a fi particulare.

3. *Semiotica limbajului muzical popular românesc*

Creația muzicală folclorică presupune un complex de mijloace de exprimare, *unitate* a unor *elemente-ansambluri sonore* (intonaționale, ritmice, modale etc.) cu semnificație determinată și a unor *forme arhitectonice* în care se organizează

Scanned with OKEN Scanner

substanța muzicală (în baza unor legi și procedee de creație). Este (o) *unitate dinamică* a unor trăsături și a relațiilor reciproce între *conținut și formă*, avînd funcție de comunicare; în fapt, manifestare a *limbajului muzical popular românesc*, cu aspectele de specificitate și comune pe de o parte cu creația cultă, pe de altă parte cu creația universală.

Propunem examinarea axiologico-etică a datelor acestui tip de limbaj, considerînd - în principal - *semioza / situația semiotică* în deschiderile comunicării muzicale, într-o perspectivă unitară, integratoare. Instrumentarul semiotic înlesnește analiza **meloeticului românesc** (aici, prin raportare la creația artistică populară) în planul mijloacelor de *expresie* muzicală, al unității *conținut-formă*.

Elevat mijloc de comunicare artistică, limbajul muzical are o importantă valoare etică; se impune (și) drept codificare, în semn sonor-muzical, a moralei și moralității vehiculate.

Muzica populară românească este, așadar, purtătoare a unui mesaj relevant în orizont moral. Argumentele le oferă analiza *realizării propriu-zise* a creațiilor de gen, anume: *realizarea* acestora *prin semnificație;* ceea ce înseamnă *corelarea sintactică, semantică și pragmatică a elementelor și structurilor muzicale cu mesajul.*

Adunînd: semnificant, semnificare, semnificat, *semioza* edifică întru dialectica formă semnificantă-conținut semnificat, structură și expresie - lămuritoare în efortul interpretativ al dialecticii 'text'-'discurs'.

Să urmărim, în continuare, obiectivarea 'discursului muzical'; respectiv, traducerea în act a 'textului'; mai precis, modul de organizare a desfășurării artistic-muzicale, 'devenirea-text' ca structură formativă și ca formă construită în funcție de sensul comunicării, de mesajul (considerat aici) estetico-etic. Ne oprim, deci, asupra funcționalității și instituirii semnificațiilor 'textului' muzical folcloric în triada sintaxă-semantică-pragmatică.

Prin analiza semiotică - ce înlesnește surprinderea *sensului* și a *referinței* enunțurilor muzicale populare, deslușim structura și trăsăturile ethos-ului românesc. Acestea sînt transmise (de către creatorul popular plural) *unităților de semnificație* ale 'textului' muzical (de la sfera celulei, prin motiv, frază, perioadă, pînă la întregul: opera / 'textul') în ansamblul categoriilor limbajului muzical (melodie, armonie, ritm, etc.) și al

Scanned with OKEN Scanner

organizării în forme muzicale (în diversitatea genurilor şi speciilor menţionate). De asemenea, aspectele ethos-ului sînt transmise instanţelor 'discursului' muzical în care îşi află susţinere, profilîndu-se în procesul de generare continuă a semnificaţiilor 'textului' prin execuţia şi receptarea ce implică o dublă interpretare: a celui care cîntă şi a celui care ascultă. Actul muzicii înseamnă unitatea dinamică a emitentului (muzicianul: autor şi executant) - prin opera (conţinînd un mesaj transpus în codul: ansamblu al semnelor muzicale) - cu receptorul (auditorul). Facerea şi re-facerea operaţiei discursive purtătoare de capacitate semantică în perpetuă devenire (datorată virtualităţilor muzicii, care se cer continuu dezvăluite) înseamnă *înţelegere*. Întreaga creaţie muzicală populară realizată / împlinită ca 'discurs' artistic în comunitate este expresia ţăranului român şi a satului românesc, prin care descoperim facerea şi re-facerea destinului 'omului românesc' în dubla ipostază: individual şi social, în singurătate şi în colectivitate.

Cîntecul şi *jocul / dansul* reprezintă manifestări folclorice cu multiple înţelesuri, în care se afirmă fizionomia morală a poporului.

Din punct de vedere psiho-etic, cîntecul şi jocul sînt o demonstraţie a gradului de emotivitate a poporului, a mentalităţii acestuia, a caracterului energic, viguros, de veselie, dar şi meditativ, nostalgic, de tristeţe; împletire de vioiciune şi lentoare.

Cu o ingeniozitate rar întîlnită, autorul popular foloseşte elementele şi procedeele limbajului muzical susţinînd discursul sonor în stare a transmite un conţinut bogat, complex, nuanţat. Prin mijloace specifice, muzica populară demonstrează o remarcabilă putere expresivă, concentrînd o gamă vastă a stărilor de spirit, de la melancolia cîntecului, cu misterele dorului, la frenezia jocului. Instanţa sintactico-semantică a discursului evidenţiază un ethos al fuziunii între cantabilitate, vigoare temperamentală, ascuţime umoristică.

Tradiţionalul transpare prin: frecventele intonaţii netemperate (cîntarea, asemeni popoarelor antice, în treimi şi sferturi de ton), cu infinirea în baza resurselor modale, a sensurilor infracromatice, libertatea în desfăşurare a desenului melodic, precum şi în interpretarea acestuia, varierea ritmică, exploatarea ingenioasă a timbrului, a nuanţelor. Remarcăm noblеţea liniei melodice, improvizată pe baza unor formule

Scanned with OKEN Scanner

tradiționale. La baza melodiilor, stau sisteme cu predilecție diatonice arhaice, de la prepentatonic la moduri heptatonice (medievale); iar profilul descendent al melodiei (practicat, frecvent) este o caracteristică a tuturor organismelor primitive. Folclorul nostru muzical păstrează melodii foarte vechi, ale populațiilor străromâne, scări cu puține sunete, ce sînt "adevărate cioburi arheologice muzicale" [39].

Prin anumite idiomuri, sintaxa muzicală dă seama de existența unor elemente favorite ce caracterizează firea muzicală a poporului. Împletire a tradiției și inovației, melos-ul folcloric conservă și dezvoltă scările prepentatonice și pentatonice, scări și moduri diatonice, ca și cromatice (cu 1 sau 2 intervale de secundă mărită, în mai toate genurile), frecvent fiind modul doric și scara cromatică de RE. Nu mai puțin, se constată frecvența anumitor intervale muzicale: 2-da mare, 3-ța mică - "protocelula formativă" (George Breazul) - și 4-ta perfectă, acestea fiind intervale care "joacă rol important atît în constituirea sistemului tonal, cît și a sistemului de modulație" [39:12]; de asemenea, continua variație timbrală. Organizarea melodiei și a ritmului e în dependență de limba română, cu muzicalitatea specifică; versul octosilabic cu varianta heptasilabică și cu structura tetrapódică se originează în limbă. Unitatea structurală a limbii a asigurat unitatea muzicii. "Muzica populară românească - apreciază Gheorghe Ciobanu - este dacică prin fondul muzical moștenit și prin sensibilitatea muzicală transmisă, și latină, ca și limba, prin modul de organizare structurală a melodiei și a ritmului și prin preferința pentru anumite intervale" [id.].

Din *illo tempore* s-a perpetuat, verificîndu-se, tensiunea libertății și prin cînt. E o mare libertate în folosirea mijloacelor expresive, a structurilor melodice, a sistemelor ritmice, ca și în interpretarea ce solicită trăire intensă, creatoare, confundîndu-se aceasta cu creația propriu-zisă.

Procedee particulare întîlnim într-o întinsă gamă ce determină atmosfera generalizată a muzicii noastre populare, în care se exprimă intim sufletul românesc. În mod deosebit, se impune modalismul în întregul intonației, cu acele elemente edificatoare prin efecte: sistemul giusto silabic și parlando rubato, melismele ornamentale, momentele de apogiatură, glissando-urile, intonațiile hăulite sau cu caracter de semnal de bucium, intonații netemperate, heterofone, variații, țiitura și pedala de

Scanned with OKEN Scanner

cvintă, formule cadențiale modale, finale prelungite prin nota ținută sau repetată, coloritul instrumental lăutăresc [cf.40].

Uzanța modurilor cromatice, a intervalelor mărite și micșorate contribuie la adîncirea dramatismului. Asemenea elemente ale limbajului muzical duc la crearea sentimentului unic al nostalgiei, inerent specificului românesc. "Chiar în mișcările repezi [aflăm] nota plîngătoare, dorul, acel ceva care nu se poate stinge - spunea George Enescu într-un interviu din anul 1927, consemnat de către Petru Comarnescu -. Să nu spunem muzică românească, ci mai curînd sentiment, parfum, culoare românești. Din acest complex, în care coarda plîngătoare predomină, s-au ivit cîntece și dănsuri, capodopere în sine, unice ca valoare emotivă" [33:150].

Caracterul ondulatoriului prinde contur prin elemente originare și formatoare în întreaga muzică, prin intervalele deja amintite, în sistemele tonal și modal; fluxul muzical desfășurîndu-se după relații melodico-armonice complicate, cu apel la inedite combinații ritmico-metrice. Mișcarea aceasta, definitorie ethosului românesc prin care opușii se întîlnesc, se confruntă, dar se și împacă, se echilibrează, această mișcare (ondulatorie) se manifestă prin perpetua alternanță a două tendințe: de cucerire - în tonalități majore, creșteri dinamice, către registrul acut - și de retragere - în minor, nuanțe minime, registru grav -, fără însă a se configura o schemă strictă. Prin variate forme muzicale, ni se relevă teme pregnant conturate într-o melodică șerpuitoare, ce îmbină diatonic și cromatic, tonal și modal, cu învești mîntări armonice, comentarii contrapunctice, cu o complexă și inedită ritmică. Continua îmbogățire, obținută prin cromatizare naturală, dezvăluie oscilațiile aproape imperceptibile ale durerii, aleanului și dorului, mai cu seamă în balade și doine, completîndu-se cu vioiciunea, mișcarea frenetică, plină de însuflețire și veselie a jocului.

La nivelul stărilor sonore sintactice, este o continuă pendulare static-dinamic, prin apel la heterofonie-polifonie, omofonie-heterofonie, polifonie-monodie acompaniată. De asemenea, prin împletirea sistemului giusto silabic cu cel parlando rubato (îndeosebi, în genul baladă); prin combinarea părților vocale cu cele instrumentale și execuția acestora, de obicei, în tempo-uri contrastante; prin amplificări și scurtări ale valorilor de durată; prin întorsături melodice și dispunere modală,

Scanned with OKEN Scanner

balans armonic, dese modificări ritmice, agogice și dinamice; prin folosirea - la nivelul elementelor de discurs a - oscilării major-minor (multe melodii populare în tonalitate majoră se încheie pe relativa minoră).

Ondulatoriul - fond și esență ethos-ului românesc - e sinteza modalității specifice de echilibrare între tensiuni / sensuri; e sinteza ridicare-coborîre, avînt-liniștire, bucurie-tristețe; e topire a dualului etic-ontologic în deschiderea unei armonii complexe, cu măsură și în infinire. Într-un fel, e împăcarea, în spiritul românesc, a particularului și universalului, a individualului și generalului. Cea mai sugestivă expresie este dorul - onoarea limbii române -, ce presupune declanșare, dar și stingere a conflictului între opuși. Prezență permanentă în muzica populară, dorul concentrează, înalt semnificativ, ondulatoriul românesc. Îl recunoaștem, acesta, în ezitările, alunecările, intermediile doinei, baladei, bocetului, cîntecului de dans.

Contemplația lirică, sentimentul contopirii cu natura, dorul, jalea, aleanul, dragostea le întîlnim în doină. Optimismul, robustețea, voioșia le întîlnim în mișcarea în cerc și cu o anumită virtuozitate a dansului păstoresc și haiducesc, în horă; în genere, repertoriul de dans este o dovadă pentru vitalitatea și capacitatea de iubire și solidaritate, de încredere a românului. 'Omul românesc' a creat, împletind - în sensul *ondulatoriului și echilibrului* ce-i caracterizează spiritualitatea -, și *doina*, "espresiunea amorului și a suferinței", și *hora*, "cîntec de joc și veselie", potrivit zicerii lui Bogdan Petriceicu Hașdeu [apud 27:53]. De altfel, în practica socială a muzicii, îndeobște, doina, în mișcare lentă, e urmată de o parte dinamică, cu un pronunțat caracter dansant, formînd împreună o unitate de contraste ce se echilibrează. De asemenea, receptăm mesajul ondulatoriului românesc în conținutul ce îmbină lirismul fremătător al doinei și exuberanța dansului, în maniera realizării: cîntarea solistică și / sau în grup, iar jocul executat în colectiv - expresie a asumării și a trăirii destinului individual și comunitar.

Creatorul, țăranul român dă seama prin muzică (și) de norma de viață etică, de împăcare și armonizare cu sine și cu ceea ce-i este exterior. Nota temperată, potrivit structurii sale sufletești, este funcțională în muzică. Românului nu-i place ceea ce este la extreme; caracteristicile sale sînt: măsura, armonia, sentimentul întregului dinamic, discreția, absența gigantescului, a

Scanned with OKEN Scanner

expansivității, a agresivității, a zgomotului. În tonalitatea proprie, a cumințeniei, stăruie înclinația pentru dreapta judecată, cu măsură, chiar dacă cu un plus de îngăduință, de răbdare, ce constituie în fapt rodul unui model de cultură morală, de educație a moralei și a moralității. De regulă, se cîntă cu ton de laudă și dare de exemplu: virtuțile, iar cu accente sancționante: defectele.

O spiritualitate a ondulatoriului, precum cea a noastră, imprimă melos-ului o pulsație specifică: evitarea oricărei încremeniri, stagnări, de unde și senzația de echivoc, anunțînd un fel de perfecțiune în care, mereu, rămîne ceva ne-încheiat. În plăsmuiri artistic-muzicale, omul satului românesc transmite tensiunea interioară a sufletului său: de la melancolie, la tristețe și durere tînguitoare, pînă la zbucium, dar cu întoarcere în liniștire, în încredere, în bucurie, cu umor tămăduitor și cu ironie.

Abordarea semantico-pragmatică a limbajului muzical popular românesc reliefează fundamentarea etică și capacitatea creatorului de a o transmite (această întemeiere etică) unei admirabile zidiri artistice. Frumusețe expresivă, bogăție și elocvență, continuitate, diversitate în unitate, autentică afirmare în universal a specificului național reprezintă aspecte activate în semioza - considerată, aici - 'melos-ethos'.

Diferitele genuri și forme în care s-a cristalizat melos-ul țărănesc constituie o imagine fidelă pentru ființa românului strîns unită cu natura în care trăiește și care îl îndeamnă la contemplație, în legătură cu care se cuvine a înțelege trăsăturile: liniștea, caracterul pașnic, împăcarea cu soarta. Liniștea e o dimensiune a caracterului românesc transmisă de la strămoși, e o parte integrantă modului de trai, corelată cosmicismului - armonie a spațiului ce a modelat firea românului, s-a imprimat firii acestuia, odată cu măiestria artistică. În cîntecul propriu-zis și în muzica de dans se afirmă plenar creativitatea muzicală a poporului român.

În genul epic, *balada* este exemplară realizare artistică, în principal în chipul cîntecului bătrînesc și a cîntecului haiducesc. Temele sînt izvorîte din viața omului, exprimînd dureri și năzuințe, probînd o funcție activă de a fortifica moral și de a mobiliza. Vitejia în luptă, aspirația la libertate și dreptate, proslăvirea faptelor eroului model și, prin contrast, prezentarea dojenitoare a adversarului fac conținutul baladei voinicești, eroice, de curte. Alături, e balada nuvelistică ce concentrează

Scanned with OKEN Scanner

sentimente adînci şi atitudini fundamentale în faţa marilor probleme existenţiale. De asemenea, balada haiducească, balada păstorească şi cea pescărească sînt ilustrative pentru specificul unor îndeletniciri şi a unor stări de spirit.

În baladă prind contur trăiri sufleteşti şi atitudinale foarte diferite: revoltă, vitejie, credinţă, rezistenţă în faţa vitregiilor soartei, a lipsei de noroc. Caracterul elegiac, nostalgic, cu pasaje lirice; cantabile, ajunge adesea a fi dramatic.

Valoare referenţială pentru sufletul românesc, libertatea se manifestă în întregul creativităţii muzicale, atît în planul elaborării propriu-zise a diferitelor făptuiri ale cîntecului şi jocului popular, cît şi în acela al executării-interpretării în actul transmiterii acestora. O culme a libertăţii de exprimare este, fără îndoială, atinsă prin maniera de execuţie a baladei. Fiecare reluare înseamnă o re-creare, fiind permise improvizaţiile interpretului (cîntăreţului). Balada presupune melodie liberă şi amplă variaţie melodico-ritmică şi armonică, la care contribuie întîlnirea voce-instrument, în alternanţă, reuşindu-se o îmbogăţire sonoră şi imaginativă muzicală.

Îndeobşte, executarea genurilor muzicale ale folclorului nostru înseamnă antrenarea activă a auditorului. Mai ales, în cazul baladei, ascultătorul participă exteriorizîndu-şi, chiar, sentimentele şi gîndurile, părerile personale; completînd, în fapt, creaţia artistică.

Comparativ cu balada, în care textul poetic are întîietate faţă de muzică (aceasta din urmă însoţindu-l, de fapt, discret, dar expresiv), în alt gen excepţional valoric, *doina* poate fi intonată şi fără a se apela la cuvînt.

În doină se arată sufletul românesc, unitate şi conflict în planul valorilor morale, complex lirism confesiv şi reflexiv, în care se amestecă bucuria şi durerea. Doina defineşte, poate, cel mai grăitor, esenţial, sufletul acestui popor (de aceea şi stăruim mai mult asupra acestui gen muzical); defineşte sufletul unui neam care s-a format într-o istorie zbuciumată, trebuind să înveţe a afla în propriile virtuţi salvarea. Neamului românesc i se potriveşte spusa lui Holderlin: "acolo unde există pericolul / Se iveşte şi ceea ce aduce salvarea", cu comentariul subtil al lui Heidegger: "Ce înseamnă <<a salva>>? Îndeobşte credem că nu înseamnă decît a prinde în ultima clipă ceea ce este ameninţat să dispară şi a-i asigura modelul de existenţă de pînă acum. Însă <<a salva>>

Scanned with OKEN Scanner

spune mai mult. <<A salva>> înseamnă: <<a aduce în esență>> pentru ca abia în felul acesta esența să ajungă la strălucirea care-i este proprie" [28:129].

Doina vine cu marea forță emoțională prin cantabilitatea melodică, cu reveria, melancolia ei meditativă căreia, în replică, totodată în chip complementar, în ondulatoriul ființei românești, i se asociază jocul, cu pulsația ritmică optimistă. În genere, este o melancolie optimistă aceea transmisă prin cînt. Românul nu disperă, nu agonizează; își găsește, mereu, puterea de a-și ține firea, de a proba echilibru; îi sînt străine excesele, dovedindu-se a fi "om cu minte", cu o înțelepciune practică în viață.

Cosmicismul, ce impregnează întreaga muzică, dînd un colorit de un farmec și originalitate remarcabile, este definitoriu doinei. Românul cîntă natura cu care se află în comuniune; ea îi imprimă accente sufletești, îi modelează caracterul. În doină recunoaștem conștiința românească în apartenența la "spațiul mioritic", cu vasta scară cromatică - expresie a deplinului acord cu ondularea deal-vale, cu trecerile ușoare între zonele de relief, ca și între anotimpuri, cu prefacerile care se armonizează neîntrerupt.

Cunoscută sub diferite denumiri: 'cîntecul lung', 'hora lungă', 'de coastă', 'de înstrăinare', 'de dragoste', 'de codru', 'de frunză', denumiri prin care deja se rostește ceva despre mesajul conținut, doina este una dintre cele mai minunate realizări artistice ale neamului românesc. Gen folcloric neocazional, deci fără a fi relaționată unui prilej anume sau unei date calendaristice (cu unele excepții, doar 'doina de dragoste' fiind interpretată, ocazional, la petreceri, pentru un public anumit, avînd caracter exuberant), doina, în forma clasică ("doina propriu-zisă"), are caracter reținut, intim, liric, uneori pronunțat dramatic. Se cîntă, de obicei, în intimitate. Este o constatare pe care o găsim și în scrierile despre acest gen; am menționa pe Fr.Sulzer care nota, la 1781 (în *"Geschichte des Transalpinischen Daciens"*): "Doina o fredonează valahul ori de cîte ori vrea să cînte pentru el, în gînd, ceva din lume, fără să spună cuvinte sau versuri" [apud 29:321]. Etnomuzicologia distinge categorii de doină: doina vocală, doina instrumentală, repertoriul lăutăresc - 'de dragoste' -; parțial, și tipul "oltenesc". De asemenea, tipuri și subtipuri: doina-baladă, doina-cîntec. Ceea ce merită a fi evidențiat, ca generic, este starea de spirit: bucuria cîntecului care

Scanned with OKEN Scanner

înmănunchiază doruri, dorințe, suspine, jertfe - propriu-zis, drumul ființei românești întru eternitate.

În doină, melodia are prioritate, impunînd prin intensitatea lirismului. Genul cunoaște variantele: vocală și / sau instrumentală; însă, adesea, doina vocală este transpusă și executată la fluier, cimpoi sau alte instrumente, după cum melodii de doină cîntate cu vocea, de multe ori își au origine instrumentală.

Excepțională este expresivitatea muzicii doinei, care aduce o bogăție de gînduri și sentimente, mișcarea sufletească în cele mai intime aspecte, într-un desen melodic cu frecvente ornamente și melisme. "În doină se manifestă un tip specific al muzicii lirice. Linia melodică poate exprima efuziunea afectelor prin simpla sa desfășurare, fără ajutorul textului poetic. Instrumentele muzicale sînt în măsură să execute acest gen" [31:238]. Stil muzical liric, doina se interpretează cu o mare libertate de improvizație, generînd o tipologie variată melodic, prin apelul la genul rubato, în tempo larg, în mișcare tărăgănată, cu sunete lungite. "Fiind un gen improvizatoric în formă deschisă, liberă, doina reprezintă în cel mai înalt grad trăsăturile spiritualității românești; poporul ne-a dat în acest gen măsura capacității lui creatoare, a sensibilității sale impresionante" [29:11].

Formele lente în muzică (precum balada și doina) spun foarte mult și esențial; ele se formează greu și reprezintă culmi într-o îndelungată evoluție. Cîntecul în mișcare Andante sau Adagio concretizează profunzimea, gravitatea, seriozitatea ființării, concentrare la maximum, fără nimic spectaculos și fără zgomot, a sentimentelor și gîndurilor celor mai tainice. Libertatea și vitalitatea își găsesc exemplificare în doină, într-o tipologie diversă, creată în timp, ce trimite la stratul prim al cîntului ritual (cu caracter utilitarist), angajînd de-a lungul evoluției cele mai valoroase elemente ale folclorului muzical. Acest gen, doina "se prevalează cu dezinvoltură de modurile, sistemele premodale și de soluțiile cromatice ale folclorului, de scările și microstructurile sale organice, de subtilitățile infinite și fundamentale, sistemice, ale conceperii și mînuirii temporalității și timbralisticii" [41].

În caracterul moderat al melancoliei doinei aflăm "transfigurarea suferinței și durerii, o depășire apolinică a ei" [16:283]. Semn pentru lirismul unei suferințe, doina e cîntecul

Scanned with OKEN Scanner

unui popor cu o iubire nedezmințită pentru oameni, pentru întreaga fire, pentru viață (deși, atît de încărcată cu nedreptăți și cumplite greutăți). Cîntecul lung, liniștit e dovada peremptorie a retragerii, a exilului în propriul spațiu, în munți și codri, la care românul a fost nevoit, tocmai pentru a putea rămîne, pentru a rezista în istorie; astfel, adîncindu-se în ea. Muzica doinei, cu totul justificat, stăruie în tonalitate minoră; de unde, strania melancolie și reverie, nostalgia, pendulată însă (cum am mai spus) cu optimismul, cu vigoarea dansului - marcînd protestul la o crudă realitate. În doină, în mod aparte, impresionează dorul; dorul de ființa iubită, de natură, de locul natal, de pămîntul străbun. Doina e "genul care obiectivează și comunică sentimentul și gîndul umplut de substanța dorului și de viziunea destinului" [41:55].

Un alt gen muzical important este *colinda*. Esențializare a gîndirii tradiționale, cu semnificații celebrante, colinda este relevantă pentru originarea în mythos-ul străvechi. Din punct de vedere al conținutului, colindele sînt versiuni ale creației lumii, urmare a confruntării dintre Dumnezeu și diavol ("Fîrtate" și "Nefîrtate"), dintre 'bine' și 'rău', făcînd să transpară semnele unei filosofii existențiale, totodată ale religiei folclorice românești care echilibrează principiile ('bine' și 'rău'), păstrînd în chip autentic și în unitatea lor valorile: libertate și datorie. Cîntate cu prilejul sărbătorilor de Crăciun, într-o apreciabilă creație transmisă prin veacuri, semnificațiile (propriu-zis ale) muzicii sînt în relație strînsă cu textul literar pe care îl însoțesc, înfrumusețîndu-l prin trăsăturile și organizările sunetului (muzicii); sînt semnificații explicite, potrivit discursului poetic.

Într-o arie foarte generoasă se înscrie *repertoriul de dans*, cu acele categorii de dansuri avînd funcție ceremonială, distractivă, de urare, de virtuozitate etc. Cele mai frecvente sînt: "Căluşarul", "Bătuta", "Romana", prin care capătă expresie valențele întru încredere, bucurie, optimism ale poporului nostru; adică acele virtuți, în fond, prin care el reușește să-și stingă suferințele și să nu cadă în sfîșierea distrugătoare.

Cu o vechime considerabilă, precum și cu cea mai amplă sferă, atît în mediul agricol cît și în cel păstoresc, sînt dansurile căluşereşti. "Căluşul", "Căluşeriul", "Căluşar" ori, cum îl desemnează Dimitrie Cantemir în monografia *"Descriptio Moldaviae"*: "căluceni", această categorie (de dans) este un

Scanned with OKEN Scanner

străvechi joc plurifuncțional, inițial legat de obicei, ulterior impunîndu-se ca joc propriu-zis. Aspectele în care se înfățișează, în practica socială a muzicii, îl arată "la aceeași dată (Rusalii) dar cu funcție nouă, distractivă, cu unele simplificări în desfășurare și în repertoriu; /.../ fragmentar, ca joc, la ocaziile obișnuite de joc ale satului; /.../ producție anexă în repertoriul de iarnă, alături de colinde și de jocul "Caprei" (în cîteva sate din Hunedoara și Banat) sau la nuntă (Ilfov)" [29:68].

În ansamblu, muzica de dans cunoaște o varietate de realizări. Sînt cultivate dansurile / jocurile păstorești/mocănești, haiducești, 'cătănești', 'fecioresti'; hora și hațegana - preferate de agricultori - ș.a.

Specific poporului român este dansul în formă de cerc, cu mișcări lente, dar și 'dansul în șir', cu învîrtiri și mișcări diferite, rapide; de asemenea, dansul de perechi.

"Hore" sau "giocuri", repertoriul de dans este o demonstrație a vitalității, a dragostei de viață, a spiritului de libertate și de înfrățire, de unitate ce caracterizează poporul român. Transmisă, pare-se de la traci, *hora* este adînc semnificativă pentru ethos-ul românesc. Așa cum o aflăm și în basmele sau în legendele populare, hora este dansul în formă de cerc, închis sau deschis, executat după cîntarea vocală sau cea instrumentală, în care "se prind" laolaltă "mari" și "mici", tineri și bătrîni, fii de împărați și oameni simpli, fără deosebire. Hora adună la un loc. În horă, oamenii se unesc, devin solidari. dincolo de orice tip de diferențiere.

În genere, muzica de dans aduce intonații energice, încrezătoare, o bună dispoziție generală, jubilație. Pronunțatul dinamism, verva sînt create atît prin melodie, cît și (mai cu seamă) prin ritmica vie, în formule ca și în desele modificări de măsură, combinații metrice neașteptate (spre exemplu, măsuri de 5 și 7 timpi).

Folclorul muzical prezintă trăsături stilistice și compoziționale proprii, o funcționalitate plurală (magică și rituală, artistică, etică), în modalități de interpretare liberă, solistic sau în grup omofon, cu sau fără acompaniament instrumental heterofonic, îmbinare a unor mijloace muzicale universale și specifice.

În muzica populară recunoaștem un anumit fond general de intonații, de ritmuri și culori timbrale, de formule de

Scanned with OKEN Scanner

acompaniament, care susțin sensuri particulare raportabile la o concepție de sinteză.

Ca structuri muzicale, distingem atît un oarecare laconism (sisteme sonore reduse, pînă la stadiul de simplă enunțare), cît și dezvoltări ample, în varietatea genurilor și formelor.

Sintaxa melos-ului țărănesc oferă un larg perimetru al organizării materialului sonor, de la cele mai concise formulări de 2-3 sunete motivice, la extinse dezvoltări melodice, pe un fond arhaic mereu actualizat: organizări în sisteme tetra-, penta- ori hexa-cordice, prepentatonice, cu mobilitatea treptelor; combinații de moduri în discurs și cadență, cu ornamente inedite; elaborări în sisteme ritmice de mare complexitate și libertate, cu parlando rubato, giusto-silabic și ritm distributiv sau aksak (de 2+3 sau 3+2 sau 2+3+2 sau 3+3+2 timpi etc.). Menționăm frecvența unor elemente compoziționale: refren, formule cadențiale, intonații; alternarea recitativului și textului poetic cu introduceri, interludii și finaluri instrumentale; construcții în formă fixă, cu refren în formă simetrică sau asimetrică, formă liberă, improvizatorică.

Coexistența 'libertate-rigoare', definitorie cîntării folclorice, se conturează prin elementele de limbaj muzical utilizate cu o ingeniozitate surprinzătoare. Întru semnificarea acesteia vin: melodia fluctuantă - născută din organizarea, după legi, a structurilor intonaționale (motiv, frază etc.), prin repetare, alternare, transpoziție; aducerea unor sunete netemperate -, improvizația melodică și varietatea ritmică, melodii pe tipare metrice dintre cele mai interesante (pînă la cele octo- sau hexa-silabice, mixaje binar-ternar); apelul la forme libere, ca și la forme fixe probînd, însă, în interior, flexibilitate prin formule melodice și ritmice, structuri modale, principii și procedee de structurare, caracter liber al cadențelor în fiecare gen.

Se observă punerea în act a unor legi de creație; un ansamblu de mijloace de expresie organizate după anumite principii, unitate a specificului și universalului. Amintim, cu precădere, principiile variației și repetării - aceasta din urmă, chiar ea variată ritmic, melodic, ori ritmic și melodic; principiile imitației, transpoziției, inversării, cu aplicabilitate la unitățile semantice (de la celulă, motiv, la întregul 'text'), în mod treptat, progresiv; cu o frecvență inegală, generală sau prioritară în

Scanned with OKEN Scanner

anumite genuri, zone folclorice; unele avînd o mare vitalitate, altele abia menținîndu-se.

Subliniem bogăția și varietatea stilistică, prin deosebirile regionale pitorești, belșugul dialectal - ce susțin originalitatea muzicii noastre -, dincolo de care surprinde caracterul unitar pe întreg teritoriul românesc. Cel mai elevat exemplu îl oferă doina, componentă majoră a folclorului nostru clasic. Gen complex în care diverse elemente sînt echilibrate, în tonalitatea specific națională, doina a apărut pe stratul prim, al unor genuri rituale ale perioadei primitive, cristalizîndu-se în epoca prefeudală. Doina răspunde unor cerințe sufletești, morale și artistice, fiind genul muzical care exteriorizează în cel mai înalt grad valoarea libertății, prin numeroasele variante rezultate prin execuție, dar păstrînd unitatea stilului. Doina este manifestarea (muzicală a) sufletului românului, cu decență, fără exagerări, cu un soi de sobrietate - pregnante, aceste trăsături, mai puțin doar în 'doina de dragoste' -.

Fenomen izvorît din intimitatea trăirii poporului, producția sa artistic-muzicală poartă "negreșit marca originii sale, semnele mentalității deosebite care se materializează în ea" [42].

Folclorul muzical este viu semn al vechimii spiritualității românești. Materialul sonor specific popular păstrează elemente arheale. El trimite la izvoare, la străvechiul cînt traco-daco-get. Un argument foarte solid, în acest sens, îl reprezintă creațiile (și populare, și cele de autor, de altfel) frecvent organizate pe RE, ca rezonant cu profilul etic românesc; "arhetipalul RE, traco-doricul RE, mod a cărui structură internă tetracordală a trimis din totdeauna, prin simbol, către ideea de echilibru, simetrie armonică și etos uman optim" [41:65]. În bogăția și varietatea de repertorii (repertoriul copiilor; de muncă: seceriș, la claca de tors, păstoresc; de sărbători: de Paști, de Crăciun, de Anul Nou; de nuntă; de înmormîntare) și genuri (colindă, cîntec, baladă, doină, joc) ale folclorului în care există muzica (vocală și / sau instrumentală), se observă preferința pentru modul RE.

Rosturile muzicii, așa cum se poate constata, duc în orizontul socio-cultural marcat etic. Încă din vechime, geto-dacii sînt amintiți de tradiția literară antică drept "mari iubitori ai muzicii", fiind recunoscuți prin dragostea specială, prin "înclinația lor pentru poezie, muzică și dans, profund tracică" [43]. În sincretismul strămunilor, muzica era folosită în relație directă cu

Scanned with OKEN Scanner

concepția fundamentală filosofico-etică pe care s-a întemeiat o 'artă' medicală, în cultul lui Zalmoxis. Este acea concepție a unității parte-întreg, trup-suflet, a relației viață-moarte cu ideea (etică a) nemuririi. Muzica era un mijloc terapeutic, o prezență de neînlocuit în descîntece, datorită puterii ei de tămăduire, de îndreptare în ordine fizică și psiho-morală. Ne spune Platon, în dialogul *"Charmides"*, referitor la această concepție a geto-dacilor: "toate se trag din suflet, atît cele rele cît și cele bune ale trupului și ale ființei noastre întregi, revărsîndu-se din suflet așa cum se răsfrîng de la cap asupra ochiului; trebuie deci mai ales, și în primul rînd, sufletului să-i dăm îngrijire, dacă vrem ca deopotrivă capul și restul trupului s-o ducă bine. Iar sufletul /.../ se îngrijește cu anumite descîntece, care sînt, la rîndul lor, spusele și gîndurile frumoase. Din aceste spuse și gînduri se naște în suflet înțelepciunea" [44].

Pe substratul geto-dac, muzica populară - prezentă în manifestări artistice sincretice - însoțește aproape totdeauna obiceiuri dintre cele mai diferite, legate de muncă, de luptă, de fertilitate; în timp, devenind cadru de transmitere a elementelor de ceremonial din tradiția cea mai îndepărtată știută, tocmai păstrînd funcția ritual-magică. "Străvechile cîntece de vindecare ale dacilor ("epodele"), semnalate de scriitorii antici, s-au transmis noului popor român în forme extrem de variate: în jocuri - Călușul, cu funcții complexe: de vindecare, de inițiere, de fertilitate, acumulînd probabil aceste funcții de-a lungul secolelor -, în cîntece - rămase astăzi numai în repertoriul copiilor, cu funcție distractivă, de exemplu invocația către lună, Homanul; străvechiul fond epic (amintit încă din sec.VI de istoricul got Iordanes), cu tematică fantastică, legendară sau mitologică (Soarele și luna, Vidros, Iovan, Iorgovan, Mazilca, Voinicul și calul, Ciuma sau Lenore etc.) a continuat să dăinuie, devenind baza pe care s-au creat teme noi, oglindind realitățile noi medievale: eroismul, patriotismul, cinstea, luptele românilor sau ale vecinilor; /.../ situația baladelor eroice-vitejești" [29:104-105].

Sistemul tonal general al muzicii populare românești, deosebit de bogat, are străvechi rădăcini. A evoluat de la sistemul pentatonic (anhemitonic și hemitonic) de pe cuprinsul vechii Dacii, la cel heptatonic, cuprinzînd modurile heptatonice

Scanned with OKEN Scanner

(din teoriile elină şi medievală) şi sistemele bi-, tri- şi tetratonic; bi-, tri- şi tetracordic; pentatonic; pentacordic şi hexacordic.

De asemenea, de la strămoşii geto-daci, se păstrează unele instrumente aerofone (se presupune: fluierul, flautul, naiul, buciumul).

În genere, instrumentele muzicale au cunoscut şi pe teritoriul carpato-ponto-danubian o extinsă folosire, perfecţionîndu-se şi contribuind hotărîtor la dezvoltarea, cu precădere în perioada sec.XV-XVII, a muzicii instrumentale şi de dans. Mărturii aflăm în *Cronica* lui Grigore Ureche, *"Tetralogia evanghelică"* a lui Coresi, *"Codicele Voroneţian"* - o adăugire "întru glasurile cimpoaielor" -, în *"Codex Caioni"* (redactat între 1652-1671), *"Descriptio Moldaviae"* a lui Dimitrie Cantemir. Dată fiind importanţa deosebită a instrumentelor în realizarea expresiei muzicale, amintim faptul că la jumătatea secolului al XVI-lea cîntecul românesc este marcat de pătrunderea culturii muzicale a Orientului Mijlociu, evidentă prin introducerea unor intonaţii şi instrumente (tambura, chemanul, canonul, cobuzul, neiul, surla, daireaua, nagaralele, tumbelicul).

Instrumentele populare sînt semnificative pentru caracterul căruia îi dau expresie. În folclorul nostru se constată o varietate a instrumentelor muzicale, utilizate cu o măiestrie de înaltă clasă, întru obţinerea unei sonorităţi de maximă originalitate. Se folosesc: pseudoinstrumente (frunză, coajă de mesteacăn, solz de peşte), instrumente idiofone (drîmba), membranofone (buhai, tobă, daireaua), aerofone (corn, bucium, fluier, cimpoi), cordofone (ţambal, cobză, chitară, ţiteră, vioară, violă, violoncel, contrabas), obiecte sunătoare (bice, zurgălăi, clopote şi clopoţei, săbii - mai ales, în recuzita specială din manifestări artistice teatral-muzicale, în dansuri de virtuozitate) etc. Cele mai cultivate instrumente, în spaţiul românesc, sînt: cimpoiul, fluierul, buciumul, cobza, ţambalul şi vioara. Instrumente tradiţionale (fluier, cimpoi, cobză, bucium, frunză, trîmbiţă, surlă, tobă) sînt prezente, astăzi, în formaţii instrumentale, alături de instrumentele profesioniste.

În ceea ce priveşte semantica dezvoltată de diferitele instrumente muzicale, precizăm doar unele aspecte care, credem, vor fi fiind grăitoare pentru scurta oprire asupra acestui domeniu. Astfel, buciumul este legat de mediul păstoresc. Semnalizările de buciume ţin de vechiul repertoriu al păstorilor,

Scanned with OKEN Scanner

alături de cîntecul din fluier avînd "un important rol în cristalizarea unor forme de gîndire muzicală ale românilor, regăsite în spațiul carpato-danubian" [31:181]. Cimpoiul, instrument autohton, se folosește atît la munte, cît și la șes, în muzica de dans a agricultorilor și ciobanilor, dar și a soldaților, avînd o evidentă rezonanță socio-morală. De asemenea, cîntarea din fluier și cimpoi comportă semnificații demne de urmărit; îndeobște, însoțește ceremonii și practici (precum "Drăgaica"); sau, folosirea instrumentelor aerofone în bocet etc.

De-a lungul veacurilor, cîntecul a însoțit viața individului și a colectivității, fiind prezent în credințe, datini, rituri. Obiectivare în sunetul muzical a fenomenelor de morală și moralitate, melos-ul popular a evoluat în relație permanentă cu viața omului, viața lui concretă, ca o importantă componentă a manifestărilor folclorice complexe, într-un repertoriu legat de:

- îndeletniciri: prevalînd munca agricolă și cea păstorească, la care se cuvine a adăuga haiducia și activitatea militară; s-au compus multe balade, cîntece, dansuri de-profil;
- calendarul datinilor de peste an: de iarnă, în continuarea obiceiurilor de a serba munca și recolta; de primăvară-vară ("Paparuda", "Drăgaica", "Călușul", "Caloianul", "Lazărul", "Cununa" sau "Buzduganul", cu obiceiurile de: fertilitate, dezvoltare a semănăturilor etc.);
- momentele cele mai importante pentru ființa umană, de la naștere la moarte, în genul ocazional familial: Bocetul, Dansul de nuntă, repertoriul funebru ("Cîntecul bradului", "Zorile", "De petrecut").

Folclorul muzical actualizează ancestralul; menține în propria matcă stilistică, demonstrînd statornicie. Nu mai puțin, e ipostaziere a aspirației devenirii, a posibilului ce transcende realul, totodată sporindu-l prin imaginea idealului.

Importanță aparte are felul în care, oral, de la o generație la alta, melos-ul popular se transmite, se învață, este interpretat re-creindu-se continuu, sub influența elementelor noi de limbaj, de execuție artistică, dar mai ales a evoluției sufletești, a capacităților și stărilor 'omului românesc' în diferite situații de viață, cu o mare putere de generalizare.

Melos-ul țărănesc tezaurizează mijloace de expresie tradiționale: sisteme sonore, ritmice, structuri arhitectonice, emisiuni vocale și / sau instrumentale. Acestea intră într-un

Scanned with OKEN Scanner

proces de comunicare complex și de durată, fiind transmise de la o generație la alta cu plusul de încărcătură reflexiv-afectivă, emoțională a mereu altor 'actori' implicați în emiterea și receptarea creațiilor de artă muzicală / agenți ai situației comunicaționale, care astfel le îmbogățesc (creațiile respective), le amplifică în dimensiunea semantico-pragmatică.

Semiotica 'discursului' muzical reliefează dinamismul semantic și prolificitatea (în această direcție) pe care le probează 'textul' (muzical), prin multele și atît de variatele execuții și audiții, ce înseamnă în fond un întreg traiect de constituire perpetuă a semnificațiilor.

În unitatea sintaxă-semantică-pragmatică, semioza 'melos-ethos' pune în evidență viața folclorului muzical într-o *continuitate* evolutivă, bazată pe îmbinarea unei anume stabilități, a conservării elementelor de esență, cu flexibilitatea, deschiderea la inerente actualizări. Efectiv, folclorul muzical reprezintă permanenta aducere în actualitate a unui ethos arhaic; reprezintă formularea în noi termeni interpretativi a tradiției consacrate.

Muzica populară românească constituie chipul particular al ethos-ului în care este plămădită și pe care îl exprimă. Cu ea se dezvăluie și se comunică valori etice, care au stimulat creația artistică, fiind și sursă generatoare și cadru de cultivare (valorică); totul, într-o atmosferă a echilibrului, măsurii, armoniei, purtînd pecetea ondulatoriului ce caracterizează românescul, pe traseul spiritual al "creșterii și descreșterii" (Dimitrie Cantemir), al "echilibrului între antithesi" - "nuntirea" dualităților naturale - (Ion Heliade Rădulescu), al "liniei ondolante" (Mihai Eminescu), al "mișcării evoluțiunii onduliforme" (Vasile Conta), esență a manifestării universale ca "vibrație, ritm și devenire ondulatorie" (Vasile Pârvan), al "spațiului infinit ondulat" (Lucian Blaga), al "logicii dinamice a contradictoriului" (Stéphane Lupasco), al cercului "închiderii și deschiderii" (Constantin Noica) - numind doar cîteva dintre întruchipările-mărci culturale românești.

În limbaj muzical se rostește sufletul românesc, prin noblețea și lirismul intim, dar și robustețea trăirilor transmise, prin meditația asupra existenței, dar și nota de umor cu nuanțe ironice.

Cu o identitate bine afirmată, folclorul muzical românesc prezintă, totodată, trăsăturile universalității. Receptarea de care

Scanned with OKEN Scanner

se bucură în lumea întreagă, rezonanța pe care o are, stăruie în temeiul frumuseții lui incontestabile; o frumusețe ce ține de un principiu logico-estetic și etic, formulat succint de către George Enescu: "să obții maximum-ul de efect asupra sufletelor ascultătorilor cu minimum-ul de încordare din partea lor" [33:82].

Semnificative sînt întîlnirile și influențele reciproce ale cîntului țărănesc cu cel religios și cu cel de autor; totodată, unele contacte cu folclorul orășenesc (muzica lăutărească, dezvoltată cam de la cumpăna secolelor XVIII-XIX).

Astfel, către anul 1800, se impune tot mai clar influența muzicii religioase, atît a celei orientale (de la Constantinopol, mai ales), cît și a celei apusene (în special, franceză). Între muzica populară și cea de cult, atingerile au fost în ambele sensuri. Descoperim, spre exemplu, în cîntarea psaltică intervalele cu maximă frecvență în folclorul românesc: 2-da majoră, 3-ta minoră, 4-ta perfectă.

De asemenea, cîntecul popular s-a dovedit, din totdeauna, deschis creației muzicale profesioniste, de la care a și preluat unele aspecte (de ordin tehnic, îndeosebi), dar căreia, mai ales - așa cum vom căuta a demonstra -, i-a oferit foarte mult. Originarea în melos-ul folcloric a muzicii culte românești, de la începutul veacului al XIX-lea îi este și astăzi, în diverse modalități, unul din factorii de valabilitate.

Așa cum înaintașii au intuit, cultura muzicală românească se revendică, în esență de la două fundamentale filoane: folclorul și cîntarea religioasă. Deloc întîmplător, în secolul al XVII-lea, muzicianul umanist român Ioan Caioni va fi alcătuit o colecție manuscrisă, *"Codex Caioni"*, care cuprinde "ricercari și o serie de dansuri apusene ("Gagliarda", "Passo-mezzo"), alături de cîntece și dansuri profane populare și culte din Ardeal. /.../ melodiile de dans: 10 dansuri care au o vădită contingență cu cultura muzicală românească" [31:203]. Această faimoasă culegere integrează și importante piese religioase.

Cîteva referiri la *muzica bisericească românească* se cuvine a face, aici, ținînd seama de semnificațiile majore pe care le are credința religioasă, ca dimensiune de fond a sufletului românesc.

Pentru un popor care s-a născut creștin, cum este poporul român, religia a reprezentat în evoluția sa cultural-

Scanned with OKEN Scanner

istorică un element ziditor şi apărător al fiinţei naţionale. În legătură cu aceasta, s-a creat şi s-a dezvoltat o muzică ce păstrează, firesc, esenţa cîntării bizantine de la care se revendică în spaţiul spiritualităţii religioase a creştinismului oriental; este o muzică care se practică şi în prezent, în înfăţişarea configurată pe trunchiul cîntării psaltice a Bizanţului, dar marcată de diferitele influenţe pe care le-a suportat şi le-a asimilat creator, rezultînd fizionomia ei românească.

Stabilind o relaţie intimă cu arta populară, melos-ul bisericesc a fost (şi continuă a fi) un mediu de referinţă pentru creaţia muzicală cultă, care găseşte în el (ca şi în folclor) un continuu izvor de valorificare.

Muzica religioasă românească este strîns legată de muzica întregii lumi ortodoxe sud-est europene, "cu care Biserica Română a străbătut veacurile bătrîne, pînă în timpul de faţă" [45]. Însoţind textul (religios), această muzică a demonstrat, din totdeauna, o covîrşitoare însemnătate pentru cursul şi pentru afirmarea, în vreme, a ethos-ului românesc. Ea se identifică cu simţul religios al românului, în orizontul creştinismului originar, lipsit de orice semne de fanatism, afectat de elemente de spiritualitate laică ce au condus la 'religia folclorică' românească - acel "creştinism ţărănesc" despre care scrie Victor Kernbach [cf.7]. Muzica noastră bisericească se identifică, aşadar, cu trăsăturile de caracter ale poporului român, cu deosebire acelea *ale unei pietăţi adînci şi discrete, ale blîndeţei, capacităţii de iubire şi iertare, milei, toleranţei, ale înţelegerii cu îngăduinţă, ale spiritului de unitate şi solidaritate, de comuniune.*

S-au păstrat vechi manuscrise de Psaltichie greceşti, ce atestă existenţa la început de secol XVI a unei şcoli muzicale româneşti de tip bizantin, la Putna; amintim, spre exemplu, Manuscrisul lui Evstatie, protopsaltul de la mănăstirea Putna, datat 1511.

Ca stil şi interpretare, muzica bisericească românească s-a definitivat în secolul al XIX-lea, după asimilarea creatoare a tuturor influenţelor greco-arabo-turco-persane, ca şi ale cîntecului popular, un rol de seamă avîndu-l, în această direcţie, Anton Pann.

Autor de lucrări muzicale sacre şi profane, Anton Pann (1794 - 1854) s-a impus în istoria muzicii româneşti prin contribuţia hotărîtoare în acţiunea de "românire" a cîntării

Scanned with OKEN Scanner

religioase; edificatoare este scrierea sa *"Bazul teoretic și practic al musicei bisericești sau gramatica melodică"*, apărută la București, în anul 1845, și care constituie o operă de referință pentru cercetătorii și practicienii în acest domeniu.

Continuîndu-i efortul exemplar, creatori de muzică au compus, ulterior, cîntări necesare serviciului divin, făcînd trecerea de la scriitura în vechea simbolistică a 'eh-urilor' (sau 'glasurilor') la aceea pe note liniare. Este o întreagă pleiadă de muzicieni care a lucrat în acest sens, dintre care menționăm pe: G.Ionescu, A.Filoreanu, I.Cart, I.Bunescu, Al.Podoleanu, D.Teodorescu, Ed.Wachman, Th.Georgescu, Al.Flechtenmacher, G.Musicescu, G.Stephănescu, C.Porumbescu, Ș.Popescu, D.G.Kiriac. Cei mai mulți sînt cunoscuți, mai ales, prin creații de valoare în cultura românească, compunînd în genuri și forme muzicale laice. Este cazul lui Th.Georgescu - poate cel mai important continuator al lui Anton Pann -. Pe lîngă cîntări bisericești pe psaltichie, Theodor Georgescu (1824-1880) a elaborat un mare număr de arii, doine, romanțe, hore, cîntece patriotice, marșuri ostășești, asigurînd prin acestea o punte de legătură între arheala muzică a poporului român și muzica lui nouă, în formare.

4. Meloeticul, în orizontul semantic al creației artistic-muzicale culte românești

Creația artistică muzicală de autor s-a dezvoltat, în țara noastră, cu deosebire din secolul al XIX-lea, prin realizarea unor importante lucrări de gen, cunoscînd o mare amploare în secolul nostru, mult impulsionată fiind de opera genială a lui George Enescu.

Aspecte cum sînt: întemeierea în folclor - sursă de inspirație și de prelucrare -, sinteza între arhaic și modern, rezonanța cîntării bisericești de rit bizantin, dau caracterul culturii muzicale românești, susținîndu-i nota de certă valoare cu care aceasta se impune în muzica universală.

În mod hotărîtor, prin Enescu dar și prin excepționala înflorire a școlii naționale de compoziție în deceniul 4 al secolului

Scanned with OKEN Scanner

XX, în contextul polidirecțional stilistic al timpului, se profilează arta muzicii din țara noastră ca prezentînd toate reperele cuvenite raportării axiologice la cultura muzicală a lumii, afirmînd un ethos particular al fondului autohton în corelațiile de esență cu melos-ul popular și cu cel psaltic (ce și-au verificat valoarea într-o îndelungă existență istorică).

În ansamblu, *ethos-ul componisticii românești* poartă însemnele orientării spre construcția - respectiv, logica muzicală - clasică. Este activată, printr-o vastă creație, o pronunțată tendință de clasicizare a formei și a expresiei muzicale. Particularitățile stilistice definitorii sînt elocvente din plin pentru ceea ce desemnăm a fi **meloetic românesc**; acestea sînt, într-o sinteză semnată de muzicianul și cărturarul Wilhelm Georg Berger: "o dorință de echilibru și măsură, de păstrare de proporții în ambianța unui lirism cu nuanțe epice și discret descriptive, care nu se vor neaparat mărturisite la scara formelor monumentale" [46]. În bun spirit românesc, muzicienii noștri nu au orgoliul unor realizări de mari dimensiuni și în forță; cum observă Constantin Noica, "Există în lumea noastră, fără îndoială, un refuz al gigantescului" [10:72]. În genere, conținutul muzical pendulează, împletind meditație și pasionalitate, lirism și voioșie robustă, momente de izbucnire și intens dramatizante cu cele de molcomire, de liniște, de finețe și umor (uneori, pînă la grotesc). Imaginea muzicală își are o notă de rară simplitate, ce i-a facilitat o evoluție întru vădita abstractizare a limbajului muzical - ca recurs la esență.

Arhaic, popular și bizantin, în întîlnirea cu modernitatea românească, se întruchipează într-o varietate de genuri și forme muzicale cultivate de către compozitorii români întru o identitate bine conturată; este acea unitate-sinteză obținută prin și recognoscibilă în diversitatea soluțiilor, a configurărilor, a manierelor de creație românească.

Din secolul trecut, reprezentanți de seamă: Alexandru Flechtenmacher, Eduard Caudella, Enrico Mezetti, Gavriil Musicescu, Eduard Wachman, George Stephănescu, Iacob Mureșanu, Ciprian Porumbescu, Gheorghe Dima ș.a. au adus contribuții importante în genurile: uvertură simfonică, simfonie, lied, cantată, muzică corală, de operă, concertantă, camerală.

La autorii amintiți, conținutul creațiilor este relaționat unei tematici generoase, în care se disting motive întemeiate în

Scanned with OKEN Scanner

mit și în folclor, în viața socială și în istoria românilor. Pentru prima jumătate a secolului al XIX-lea, evenimentele (istorice) au fost catalizatori pentru creația artistică muzicală, aspect ce a luat amploare după Unirea Principatelor Române (1859) și după Războiul de Independență (1877-1878). Impactul evenimentelor majore (1821, 1848, 1859, 1877) se reflectă în muzica timpului. Evocarea istoriei neamului și activarea unor valori precum: *patriotismul, vitejia, eroismul, libertatea* și *dreptatea socială* caracterizează lucrările vocale, instrumentale, simfonice, de operă care au fost elaborate. Amintim, în acest sens, "Mugur, mugurel" - cîntecul revoluționarilor de la 1821, prelucrare de Gh.Dima -, "Deșteaptă-te române" - cîntecul de luptă la 1848, melodie de Ucenescu, preluată de la A.Pann -, "Hora Unirii", "Sfînta zi de libertate" de Al.Flechtenmacher, "Trompetele răsună" de G.Musicescu, "Hora de la Grivița" de Th.Georgescu, "Marș de 1 Mai" de Ciprian Porumbescu.

Secolul al XIX-lea, în istoria muzicii românești, oferă exemple de piese de salon, în moda vremii; de asemenea, piese în genul liedului, vodevilului, al prelucrărilor cîntecului popular, al creației corale. Răzbate din acestea un *caracter profund umanist*, în dimensiunea ființării sufletului românesc, de *păstrare a măsurii, de evitare a exagerărilor, de manifestare a armoniei și echilibrului.*

Compozitorii apelează la multitudinea elementelor limbajului muzical și ale organizării acestuia - semne pentru crearea unei atmosfere dinamizate, pline de elan, dar și de factură lirico-romantică; analiza de text a partiturilor oferă prețioase argumente în acest sens.

Se remarcă efortul de punere în valoare, în muzică, a aspirației și luptei pentru 'bine', ce se împletește cu idealul iubirii, în piese lirice moderate, fără a se ajunge la expresii exacerbate; căci, nu e transmis un erotism generator de patimi, de disperare, de pesimism sau de nejustificată înflăcărare a speranței, ci unul cald, temperat, adînc uman.

La jumătatea secolului al XIX-lea, se manifestă preocuparea pentru arta populară, ce va rămîne, de altfel, o constantă în evoluția peste vreme a creației muzicale culte. Muzicienii români se orientează în direcția culegerii în colecții - cum procedează, de pildă, Al.Flechtenmacher, care publică, în 1846 la Iași, *"Collection de chansons moldaves"* -, dar mai ales

Scanned with OKEN Scanner

în aceea a prelucrării, stilizării și dezvoltării cîntecului și jocului de sorginte populară. Dintre compozițiile de acest fel, amintim: "Uvertura națională" de Al.Flechtenmacher, "Fantaisie brillante pour violon avec acompagnement de piano sur des airs nationaux roumains" de Ed.Caudella, "Simfonia în La major" de G.Stephănescu, "Balada pentru vioară și pian" și opereta "Crai Nou" de Ciprian Porumbescu, "Serenada" și "Dansul țărănesc pentru violoncel și pian" de C.Dimitrescu. În numeroase lucrări, tezaurul folcloric își găsește rezonanță, prin valorificarea sintagmelor melos-ului țărănesc. Compozitorii sînt animați de valorile satului, de viața țăranului și de creația lui specifică. În muzică sînt aduse gîndurile, dorințele, sentimentele, imaginația bogată a autorului anonim, cu valorile etice cultivate în legendosofia neamului: *iubirea sinceră, cinstea, curajul, mîndria, lupta pentru adevăr, pentru libertate, sentimentul dreptății, al fericirii.*

La 1900, sînt create deja genurile muzicale majore, afirmînd un limbaj național, cu elemente particulare, totodată sinteză originală a influențelor străine resimțite în spațiul cultural românesc. Contribuții de valoare aparțin lui Ciprian Porumbescu, autorul unor lucrări mai întinse: "Rapsodia" pentru pian, cantata "Altarul Mănăstirii Putna", alături de cele deja pomenite. Alfonso Castaldi - maestru italian stabilit în România - marchează viața muzicală prin lucrări de mari dimensiuni, simfonice, cu un conținut dramaturgic adînc și bogat. O realizare capitală a acestuia este Simfonia "L'Eroe senza gloria", simbolică pentru acțiunea omului, pentru esența vieții. Deosebit de sugestive în plan etic sînt chiar titlurile celor 3 părți ale Simfoniei: I.Allegro, "Fra il Bene e il Male" ("Între Bine și Rău"), II.Andante un poco lento, "Fra il Tutto e il Nulla" ("Între Tot și Nimic"), III.Presto, "Fra la Vita e la Morte" ("Între Viață și Moarte"). Cum se observă, sînt cuprinse temele fundamentale, Simfonia aceasta fiind o veritabilă meditație filosofică exprimată în muzică.

A.Castaldi s-a impus și în genul corului patriotic (cu foarte cunoscuta piesă "La arme"), gen care a fost mult dezvoltat - într-un anume climat spiritual afectiv, sub impulsul unor trăiri patriotice autentice - și de către G.Musicescu, I.Vidu, D.Kiriac. În creația corală s-au manifestat cu prestigiu și I.Brătianu (autorul piesei "Pui de lei"), I.C.Danielescu (semnatarul corului "Voința neamului").

Scanned with OKEN Scanner

Finele veacului al XIX-lea și începutul celui al XX-lea cunoaște făptuiri de seamă în creația muzicală românească, și care au izbucnit în opera genială a lui George Enescu.

Făurirea statului național unitar român (1918) și-a pus pecetea și în direcția constituirii și dezvoltării unei culturi muzicale naționale, într-un efort de tradițională dîrzenie.

În deceniile 3 și 4 ale secolului al XX-lea, aspectele importante ale vieții spirituale sînt prinse în genurile dezvoltate cu precădere: *corul patriotic* - abordat de majoritatea compozitorilor timpului - și *muzica de cult* - semn al preocupării sincere și al respectului pentru valorile religioase. Este perioada în care, continuîndu-se în fapt o tradiție, s-au scris *liturghii* de către: Gheorghe Cucu, Ioana Ghica Comănești, Timotei Popovici, Ion Vidu, Nicolae Oancea, Ion Chirescu, Constantin Baciu, Grigore Panțiru, Nicolae Lungu ș.a. Muzica religioasă a vremii stă mărturie pentru tendința de a se da bisericii ortodoxe române un tip stilistic, rezultat din sinteza practicilor occidentale cu stilul italo-rus profesat de către Gavriil Musicescu, și cu o mare penetrație a cîntării psaltice bizantine și a melos-ului popular românesc. Din nou, prin lucrări ale genului, se afirmă capacitatea 'omului românesc' de a sintetiza influențe diverse, de a le împăca admirabil în sens creator cu fondul străvechi autohton; în cazul de față, (și) semnul existenței unui veritabil sentiment religios creștin.

O mare diversitate stilistică și un serios salt calitativ în tehnica de limbaj, totodată o atitudine comună față de necesitatea creării unui specific național, aflăm la o serie de compozitori, între care: Alfred Alessandrescu, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Theodor Rogalski, George Enacovici, Ion Nonna Otescu, Theodor Teodorescu, Alexandru Zirra, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Dinu Lipatti, Ionel Perlea etc.

Creația muzicală cultă a secolului XX înseamnă dezvoltarea tuturor genurilor: muzică simfonică și de cameră, muzică vocal-simfonică, corală, de operă, balet, operetă, oratoriu, cantată, lied, suită.

Meloeticul românesc (prin creația de autor) se instituie prin unitatea conținut-formă ce dă expresie muzicală unor gînduri și sentimente înalte, unor valori superioare. Este activată vitalitatea omului, în genere, și vitalitatea ancestrală a românului, în special. Sînt transmise trăirile omului care întîmpină atîtea

Scanned with OKEN Scanner

rezistențe și fenomene potrivnice, omul în stare însă a le depăși prin puterile prioritar ale spiritului său, fiind susținută o viziune optimistă despre destinul uman. În genere, confruntarea 'bine'-'rău' își găsește ilustrare muzicală, în mod simbolic, în confruntarea celor două categorii de funcțiuni (în plan melodico-armonic): expansive și depresive, în alternarea mișcărilor lente cu cele rapide, în împletirea diferitelor formule ritmice, timbruri, nuanțe etc.; respectiv, prin folosirea tuturor elementelor și a modalităților de organizare a limbajului muzical ce pot reliefa ethos-ul românesc în trăsăturile de esență ale echilibrului, măsurii, armoniei. În marea lor majoritate, compozitorii români optează pentru travaliul clasic (tematic și arhitectonic); firește, cu deschiderea cuvenită la ansamblul stilurilor verificate în istoria muzicii universale.

Tradiție și modernitate, laic și religios, popular și cult, autohton și universal se întîlnesc în întruchipări artistic-muzicale de factură clasică, în forme și maniere neoclasice, cu aspecte ținînd de spiritul baroc și cel romantic, în creația lui Paul Constantinescu și a lui Mihail Jora - cei mai de seamă urmași ai lui George Enescu.

Stilul clasicizant și, treptat, abordarea creației muzicale de pe poziții postmoderniste îmbinînd elemente retro cu cele mai îndrăznețe inovații, afirmîndu-se noutățile de limbaj pînă la cele mai radicale (mixaje de aleatorism, armonie modală, sunete nedeterminate; apel la îmbinări difuze, apropieri de muzica electronică, elemente de muzică post-serială și modalism) caracterizează evoluția muzicii românești pe parcursul veacului XX prin relevante lucrări în muzica de cameră, concertantă, simfonică, corală etc., semnate de: Mihail Andricu, Dimitrie Cuclin, Dinu Lipatti, Constantin Nottara, Matei Socor, Marțian Negrea, Sabin Drăgoi, Constantin Silvestri, Alexandru Zirra, Zeno Vancea, Gheorghe Dumitrescu, Filip Lazăr, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduță, George Enacovici, Theodor Grigoriu, Constantin Bobescu, Ionel Perlea, Achim Stoia, Theodor Rogalski, Emanuel Elenescu, Tudor Ciortea, Alexandru Pașcanu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Georg Berger, Tiberiu Olah, Florin Comișel, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Doru Popovici, Valentin Gheorghiu, Carmen Petra-Basacopol, Cornel Țăranu, Liviu Glodeanu, Dumitru Capoianu, Șerban Nichifor, Cristian Misievici, Viorel Munteanu, Corneliu Cezar, Nicolae Brînduș,

Scanned with OKEN Scanner

Iancu Dumitrescu, Liviu Dănceanu ş.a. Dincolo de multitudinea şi varietatea experimentărilor, în muzica românească a ultimelor decenii se remarcă un anume ethos transmis prin afirmarea unei modernităţi latente, cu o veritabilă intuire a profunzimii. Analiza de 'text' a unor partituri ale perioadei din urmă permite identificarea unei scriituri şi clasice şi avangardiste. Caracterul întru *echilibrul* românesc este susţinut printr-o complexă sintaxă muzicală, ce apelează la monodie, heterofonie, polifonie, la tonalitate şi atonalism. Conţinutul de fond, autohton, este marcat de inflexiuni din cultura orientală, balcanică, răsăriteană, ca şi de influenţele limbajului muzical european occidental. Ineditul asigurat prin explorarea valenţelor sunetului, a posibilităţilor de variere timbrală (se folosesc, frecvent, instrumente clasice adaptate, "prelungiri' de corzi, instrumente "preparate", cristale, obiecte metalice; de asemenea, se face uz de prezenţa benzii magnetice împreună cu instrumente bine cunoscute etc.), revizuirea formelor tradiţionale, tot ceea ce înseamnă experiment semnificativ întru înnoire se manifestă împreună cu atitudini retro, chiar arhetipale; de fapt, dînd seama de - şi tocmai prin aceasta asigurîndu-şi valoare reală - *căutarea unei ordini arhetipale*; intuirea *unităţii logos-ethos-melos*.

Folclorul muzical - impregnînd un anumit ethos, cu inflexiunile specifice, cu mobilitatea şi variabilitatea elementelor, cu melodica, complexele armonice latent cromatice, ritmul liber şi metrul alternativ - este în atenţia muzicienilor din prima jumătate a sec.XX care au contribuit hotărîtor la definitivarea procesului de formare a limbajului muzical cult din ţara noastră într-un tot unitar, reprezentativ, de autentică clasicitate, înlesnind "o participare românească potenţială şi valorică de majoră importanţă. Ea se distinge ca o parte constituantă cu trăsături proprii, marcante şi clar ordonate în concertul şcolilor şi muzicii din lumea întreagă" [46:73]. Muzica populară a rămas, pînă în anii din urmă, unul dintre punctele de sprijin fundamentale pentru creaţia muzicală de autor din ţara noastră. Alături de *melos*-ul *popular*, cel *psaltic, bizantin* este sistem referenţial în afirmarea *caracterului muzicii româneşti culte* a veacului XX.

Prin producţii de marcă în toate genurile şi formele, cu precădere în cele instrumentale: *simfonia, sinfonietta, quartetul de coarde, concertul, sonata*, muzica românească de factură modernă se impune, astfel, cu sensurile unei sinteze universale

Scanned with OKEN Scanner

cuprinzătoare, cu arhaică întemeiere autohtonă ce-i conferă atît rosturi, cît şi perspective, prin rezonanţa de provenienţă ţărănească or modelate în acest spirit, probînd trăsături şi valori originale.

Pe solul melos-ului românesc în aria unei vechi culturi, prinde viaţă o muzică nouă cu referire la melodia rurală (de cîntec şi joc) - transfigurare a sufletului poporului. Sînt realizate importante compoziţii de obîrşie folclorică sau inventate în caracter popular prin dezvoltarea modernă a unor principii şi aspecte stilistice. *Muzica ţărănească* rămîne un permanent reper pentru elaborări inedite, în diverse modalităţi de tratare, de stilizare: prin păstrarea citatului originar sau transformarea lui prin potenţarea expresivităţii; prin dezvoltare intensivă (tematică) şi re-modelare continuă armonică, ritmică, agogică; prin: amplificarea unor motive populare, cuprinderea unor melodii autentice de cîntec şi joc, armonizarea şi transpunerea orchestrală a unor teme rurale culese sau prelucrate; prin conferirea de accepţii dezvoltătoare substanţei de expresie sătească şi mai ales unor "principii specific diferenţiate de ordin melodic, modal, ritmic, instrumental" [46:83].

Sînt elaborate lucrări orchestrale de amploare, intens simfonizate, inspirate din folclor sau de culoare folclorică, lucrări ce păstrează unele elemente rapsodice, în forme aprofundate prin aplicarea principiului dezvoltării multiple şi structurale: suita orchestrală, sonata de orchestră, sinfonietta şi simfonia, muzica concertantă. Variate investiri orchestrale cunoaşte melodia vocală de sorginte populară: colinda, doina, cîntecul de nuntă, bocetul muzical, cîntul legat de datini şi obiceiuri străvechi.

Forţa filonului popular este evidenţiată în lucrări ce valorifică vitalitatea jocului şi lirica cîntecului nostru ţărănesc. Exemple în această privinţă, reflectînd pregnant (şi) vibraţia creatorilor la frumuseţea "spaţiului mioritic", sînt: "Concertul pentru cvartet de coarde", "Rapsodiile", "Jocuri populare pentru orchestră. Ciobănaşul şi Oltenească", "Joc din Oaş", "Balada haiducească pentru violoncel şi orchestră", "Toccata pentru pian" ("Joc dobrogean"), poemul coregrafic "Nuntă în Carpaţi" de Paul Constantinescu; Suita pentru orchestră "Privelişti moldoveneşti", "Burlesca", "Şapte cîntece şi o rumbă op.12 (Cîntec de dor. Cîntec de veselie. Cîntec de leagăn. Cîntec de bal. Cîntec de dragoste. Colindă. Rumba la Moşi)", Suita

Scanned with OKEN Scanner

simfonică din baletul "Demoazela Măriuța" op.19 de Mihail Jora; "Sonatina pentru vioară și pian", "Trei dansuri românești pentru două piane", "Sonatina pentru mîna stîngă, pentru pian" de Dinu Lipatti; "Suita a II-a pentru orchestră op.15", "Patru tablouri rustice op.48" de Mihail Andricu; "Sonatina pentru pian op.3 nr.1", "Jocuri populare românești (bihorene) pentru pian op.4 nr.1", "Trei piese pentru orchestră de coarde", "Dansuri din Bihor pentru orchestră simfonică" de Constantin Silvestri; tablourile simfonice "La Hanul Ancuței" și "Povești moldovenești", Poemul simfonic "Pe șesul Moldovei" de Alexandru Zirra; "Rapsodiile Române" op.14 și op.18, Suita simfonică "Povești din Grui" de Martian Negrea; "Poem rustic" de Gheorghe Dumitrescu; Suita I "Trei jocuri din Ardeal" (Hațegana. Mărunțelul. Bătuta), "Învîrtita, dans popular" de Achim Stoia; "Patru dansuri românești" (Ciobănească. Purtata. Cîrligul. Roata femeii), Suita pentru orchestră de cameră "Divertisment rustic" (ale cărei părți au titluri reprezentative, corespunzînd principalelor genuri și specii ale folclorului muzical românesc: "Colindă. Doină. Bocet. Dans. Cîntec de nuntă"), Suita "Petrecere populară" de Sabin Drăgoi; "Trei dansuri românești (Joc din Ardeal. Gaida. Hora din Muntenia)", "Quartetul de coarde", "Două schițe simfonice: Înmormîntare la Pătrunjel și Paparudele" de Theodor Rogalski; Suita 1 - "Patru colinde pentru orchestră", "Preludiu simfonic", Suita nr.3 pentru orchestră de Ion Dumitrescu; "Toccata pentru orchestră", "Diptic pentru orchestră de coarde" de Alexandru Pașcanu; "Scoarțe, pentru orchestră de cameră", "2 Rapsodii pe teme bănățene", "Triptic simfonic" de Zeno Vancea; ciclul "Jocuri" de Corneliu Dan Georgescu; "Tulnice, pentru orchestră", Suita pentru cor de copii și orchestră "Proverbe și ghicitori" de Mihai Moldovan etc. Din asemenea lucrări răzbate ethos-ul românesc, prin însemnele purtătoare ale sugestiei folclorice, ale atașamentului profund față de cîntecul țăranesc, ale temei naturii permanent umanizate, ale mlădierii sufletului poporului pe ondulatoriul geocosmicului. Sonurile populare și frumusețea peisajului natural își găsesc expresie, în asemenea inspirate pagini muzicale, în imagini bucolice, cu note de pitoresc. Creații, precum cele amintite, dau seama de întîlnirea fericită - în limbaj artistic-muzical - dintre: cantabilitatea băsmuirii, starea de nostalgie și gravitate, grația, cu incisivitatea, robustețea, veselia,

Scanned with OKEN Scanner

comicul cu tenta ironiei, caracterul zglobiu, jucăuș. Sintagme românești sînt aduse în lucrări cu accentuată simfonizare de tip european.

Prin lucrări de unică și incontestabilă valoare, în arta muzicii românești a secolului al XX-lea descoperim un ethos cu trimiteri la vechi *cîntări psaltice, bizantine* - o grăitoare ilustrare a aderenței compozitorilor noștri la problematica spirituală religioasă -. Crearea prototipului: *oratoriul românesc de sorginte bizantină* este semn al confirmării elevației gîndirii muzicale religioase în cultura națională. Excelează, în acest domeniu, Paul Constantinescu, prin creațiile vocal-orchestrale "Patimile și Învierea Domnului, oratoriu bizantin de Paști, pentru soliști, cor mixt și orchestră, pe texte bizantine inedite din epoca medievală", și "Nașterea Domnului, oratoriu bizantin de Crăciun, pentru soliști, cor mixt și orchestră" - vîrfuri fără de egal în literatura muzicală de gen din lume. Subliniem capacitatea deosebită a acestui muzician de mare talent de a pune la baza unor eșafodaje sonore ample, viguroase, strălucitoare, uneori profund tragice - cum sînt oratoriile pomenite - formulări de muzică psaltică bizantină. Și în alte creații ale lui Paul Constantinescu, melos-ul bizantin cunoaște valorificări de excepție, prin polifonizare și variere: "Două studii în stil bizantin, pentru violină, violă și violoncel", "Variațiuni libere asupra unei melodii bizantine din secolul XIII, pentru violoncel și orchestră", "Sonata în stil bizantin, pentru violă sau violoncel solo".

Contribuții remarcabile - într-un demers relativ asemănător - aparțin și lui Tudor Ciortea ("Variațiuni pe o temă de colind pentru pian și orchestră"), Gheorghe Dumitrescu ("Poem psaltic"). O notabilă realizare, prin transfigurarea melodiei psaltice alături de cîntecul popular, este "Quartetul de coarde nr.1 în Do" de Ion Dumitrescu. Coloritul modal, ritmica și instrumentația jocurilor, pe o tematică contrastantă, cantabil-visătoare și plină de vervă a primei părți, Allegro con brio, se continuă cu rezonanțe de baladă și intermedii de cîntec doinit în Partea a II-a, Andante soave, cu voioșia antrenantă, tot pe o dramaturgie dual în Partea a III-a, Allegro scherzando, încheindu-se în atmosfera de vivacitate, cu unele sonorități de colindă, a părții finale, Allegro risoluto.

Avînd, în principal, izvor în melos-ul psaltic, se impune, în ultimul pătrar al sec.XX, Viorel Munteanu cu poemul simfonic

Scanned with OKEN Scanner

"Glasurile Putnei". Este o originală comuniune, pe care compozitorul ieșean o edifică, între filonul bizantin caracteristic primei școli românești de această factură, de la Mănăstirea Putna, din vremea lui Ștefan cel Mare, și deschiderile către muzica veche bizantină de sorginte balcanică, într-un limbaj clasic și concomitent modern. Sonuri de demult, transcrise din Manuscrisul lui Evstatie de la Putna (1511), se îmbină cu motive din cîntece și colinde bucovinene, într-un limbaj muzical ce utilizează un aparat cu mijloace tehnice moderne, prin care autorul izbutește să aducă în prim plan cîntarea antifonică și stereofonică, heterofonii și alte nuanțe specifice unei arte în esență monodice, dar cu latențe armonice și polifonice cu largi posibilități de metamorfozare în muzica contemporană.

Obiceiuri, credințe răspîndite în popor, precum și ethos-ul desprins, în genere, din lumesc, din viața cotidiană cu elemente (din punct de vedere tematic și stilistic) din folclorul orășenesc (mai ales, prin unele procedee din aria instrumentalismului lăutăresc) identificăm în creația lui Zeno Vancea (spre exemplu, Suita pentru orchestră simfonică din baletul-pantomimă "Priculiciul" - întîlnire a caracterului fantastic, a umorului pînă la grotesc, cu suavitatea și atmosfera poetică -); la Mircea Chiriac (în Tablourile simfonice "Bucureștii de altă dată", ingenioasă contopire a elementelor de cîntare lăutărească și a melopeei în stil psaltic, conducînd la reliefarea a ceea ce înseamnă zarvă și gîlceavă, dar și bucurie, sărbătoare, ca și meditație gravă, cu sentimentele iubirii, milei, îndurării creștine).

Cu o predilecție deosebită pentru relația om-natură, se manifestă Theodor Grigoriu, în lucrări cum sînt: cantata "Odă orașului meu", poemul orchestral "Vis cosmic", Suita pentru quartet de coarde "Pe Argeș în sus", "Elegia Pontica, pe versuri de Ovidiu", "Melodie infinită, pentru orchestră de coarde", "Sinfonia cantabile". Din creația acestui compozitor, se profilează, prin plurale semnificații etico-estetice, "Variațiunile simfonice pe un cîntec de Anton Pann" (cu subtitlul "Șase tablouri de epocă"). Cu această remarcabilă lucrare, Th.Grigoriu invită la izvoarele muzicii naționale, prin alegerea melodiei "Nu mai poci de ostenit" din "Spitalul amorului" - cîntecul de dor ce constituie tema "Variațiunilor simfonice" evocatoare pentru omagierea lui Anton Pann, bardul de care se leagă semnificativele strădanii de "românire" a cîntărilor. "Variațiunile"

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă o frescă de cinstire a oamenilor și locurilor de odinioară, valorificare a folclorului într-o originală realizare, ce exprimă un ethos al lumescului, în culoare locală, obținute prin țesătura polifonică și armonică, prin orchestrație, folosirea unor sonorități de cimpoi, de țambal etc., prin travaliul modal-armonic ce îmbină scări populare și eh-uri bizantine. "Variațiunile simfonice" petrec auditorul printr-un univers complex, de la ținuturile natale ale lui A.Pann (Partea I. "Colinele Slivnei"), prin dramatismul anilor de bejenie (II. "Spaima otomană"), cu portretul cîntărețului plin de duh și șagă (III. "În umbra bisericii Olari", IV. "Finul Pepelei cel isteț ...", V. "Cîntec de lume"), pînă la atmosfera iarmaroacelor (VI. "Vavilonie bucureșteană - Epilog"), cu lumea pestriță și atît de veselă, de la care Anton Pann și-a cules și căreia i-a dăruit opera sa ("de la lume adunate și la lume iarăși date").

Muzica simfonică - în care se manifestă toți marii noștri compozitori, înregistrînd poate cea mai puternică dezvoltare, cu progrese notabile în ce privește tehnica structurării și abstractizarea mesajului -, dar și *muzica de operă* (prin P.Constantinescu, S.Drăgoi; Al.Zirra, M.Negrea), *de balet* (prin M.Jora - ctitor al baletului românesc -, Z.Vancea, V.Doboș), *liedul* (de asemenea, prin M.Jora - autor a peste 100 de lieduri, deschizător de drum în trecerea la o anumită declamație specifică românească -, D.Lipatti, P.Constantinescu, T.Ciortea, Mansi Barberis, Ghe.Dumitrescu, Th.Grigoriu, D.Popovici, P.Bentoiu, V.Gheorghiu, Șt.Niculescu, Carmen Petra-Basacopol), *muzica instrumentală de cameră* (prin D.Lipatti, D.Cuclin, M.Jora, Th.Rogalski, M.Andricu, I.Dumitrescu, N.Buicliu, Z.Vancea, M.Negrea, W.G.Berger, S.Păutza), *muzica corală* (prin numeroase contribuții) aduc trăsături definitorii **meloeticului** românesc.

Conținutul creației muzicale, penetrînd în mari teme psihologico-etice care țin de trăiri, atitudini și acțiuni general-umane, este cadru al reverberației istorice și a unor subiecte ale literaturii beletristice și filosofice; este spațiu specific de exprimare a omului, cu idealurile sale de Frumos și Bine. Pe un fond de sensibilitate aparte, de rară finețe, compozitorii români elaborează o muzică legată de folclor și de cîntul religios, ce transmite un ethos al marii purități la care se ajunge prin clocotul sufletesc al omului prins în grijile sale, între dorințe și îndatoriri,

Scanned with OKEN Scanner

în aspectele vieții cotidiene, dar păstrînd rezonanțe ale unei trăiri ce are izvoare îndepărtate lămurind asupra legăturii intime 'fizic și spiritual', 'omenesc și cosmic'. *Transfigurînd valori general-umane, creațiile românești reliefează, totodată, dimensiunile spirituale ale nației. Ele dau la iveală dragostea de patrie și de popor, admirația față de marile personalități, elogiul vieții neamului românesc în manifestările sale de entuziasm, de vioiciune, prospețime, umor și sarcasm, de însuflețire, vigoare, de vitalitate, luminozitate, dinamism primar, de exuberanță, strălucire, virtuozitate, ca și de meditație, reverie, de cuviosenie, calm, pace, de tristețe, nostalgie, durere, jale, de dor.*

Prin măiestria utilizării elementelor de ordin melodic și ritmic, prin armonizarea și orchestrația (în lucrările de gen) ingenioase, prin culoarea plural nuanțată, în organizări moderne dar și cu intenții arhaice, prin alternanța în unitate și a unității sinuoase marcate de contrast tematic, contrast de atmosferă și mișcare etc., muzica românească se impune printr-un ethos inconfundabil. *Imaginea muzicală devine în spiritul edificator, al echilibrului de factură clasică*, într-un 'text' ce cunoaște varieri, schimbări, dezvoltări ample, dar mereu cu întoarcere într-o aceeași matrice, păstrînd o anume transparență. În partituri programatice sau nu, cu caracter evocator, descriptiv, precum și pregnant abstractizat, într-o muzică a esențelor, se dezvoltă lirismul românesc pe un fundal al unei concepții a optimismului, în genere, cu accente satirice și ușor tragice; este un lirism în manieră liberă, pe care se întemeiază împletirea dintre farmecul contemplației și tainele confesiunii, satisfacția atinsă - trecînd prin zbucium - în puterea orientării către și a întreținerii acelor *valori definitorii Umanului.* În principal, ethos-ul muzicii românești se articulează pe sugestii semnificative pentru trăirile omului capabil a se bucura de partea de Adevăr, de Frumos și Bine a vieții; sugestii pentru tensiunea ieșirii în lumină a ființei umane, pentru relevarea stărilor de spirit ce fac noblețea acesteia.

Ethos-ul muzicii culte românești este unul al împletirii ancestralului cu ultramodernul (accentuat abstract), sub semnul pendulării între un limbaj clasicizant academic și noile curente, stiluri ale muzicii europene a sec.XX - argument al deschiderii, al receptivității largi față de mărcile semnificative înregistrate de cultura muzicală a lumii. Muzicienii români izbutesc ctitorirea unui

Scanned with OKEN Scanner

limbaj de sinteză a *filonului național* (cu rădăcini în intonațiile cîntecului popular și ale cîntării psaltice) și a *evoluțiilor importante din muzica universală*.

În dialogul *național-universal*, apreciem cultura muzicală românească în valențele ei de a conserva fundamentul specific (național) și astfel asigurîndu-și statutul de participantă la cultura europeană și la cea planetară. Lucru firesc, ținînd seama de faptul că, în întregul ei, cultura româna a integrat "ideea europeană". Rădăcinile acesteia - precum observă Al.Husar -, aflate în îmbinarea a 3 doctrine dinamice, a 3 mari tradiții moștenite de la antichitate: "1) tradiția științifică și filosofică, morală etc. de sursă elenică, 2) tradiția juridică și politică, de sursă romană și 3) tradiția religioasă, de sursă creștină" [43:365] constituie și temeiuri pentru formarea și devenirea culturii române; prin fiecare dintre ele, ea raportîndu-se la ideea de Umanitate, la valoarea-principiu de natură etică: *Umanul*.

Și creația artistic-muzicală românească este, din plin, obiectivare în contururi specifice a "ideii europene"; și, prin aceasta, a ideii unei culturi a lumii.

Conceptul nostru, **meloeticul**, își află realitate în ethos-ul muzicii românești precizat, în principal, prin creații de sinteză ce valorifică melos-ul extras sau dedus din folclorul sătesc și din melodismul psaltic bizantin, trecut prin filtrul personalității fiecărui compozitor. Creațiile muzicii culte românești marchează reale cuceriri de valoare - prin raportare la fenomene ale muzicii universale -, mărturii ale împlinirii unei culturi "de tradiție veche și nouă, de neconfundat prin trăsăturile ei specifice și originale în largul artei muzicale universale" [46:160].

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

1. Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, p. 187.
2. Ion F.Buricescu, *Sufletul românesc*, p. 95.
3. Plutarh, *Vieți paralele. Demetrios și Antoniu*, pp. 5,7.
4. Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, p. 22.
5. Mircea Eliade, *Oceanografie*, p. 139.
6. Ovidiu Papadima, *O viziune românească a lumii*, p. 20.
7. Victor Kernbach, *Universul mitic al românilor*, p. 351.
8. Petre Dumitrescu, *Orizontul moral în gîndirea lui P.P.Negulescu*, p. 41.
9. Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, p. 327.
10. Constantin Noica, *Cuvînt împreună despre rostirea românească*, p. 73.
11. Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, p. 356.
12. Mihai Ralea, *Fenomenul românesc*, p. 137.
13. Dumitru Stăniloae, *Reflexii despre spiritualitatea poporului român*, p. 89.
14. Nicolae Iorga, *Originea, firea și destinul neamului românesc*, p. 41.
15. Ioan Grigoraș, *Omenia - sens universal și specific românesc*, în vol. *Statutul universal și specific al valorii morale*, p. 1.
16. Athanase Joja, *Logos și ethos*, p. 284.
17. *Fiore di Virtu / Floarea darurilor*.
18. Mircea Eliade, *Eseuri*, p. 65.
19. Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, p. 91.
20. Mircea Eliade, *Meșterul Manole*, p. 25.
21. Constantin Rădulescu-Motru, *Românismul*, p. 196.
22. Constantin Noica, *Jurnal de idei*, p. 227.
23. Constantin Noica, *Jurnal filosofic*, p. 144.
24. Dimitrie Drăghicescu, *Din Psichologia poporului român*, p. 17.
25. Mihai Eminescu, *Publicistică*, p. 34.
26. Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc*, p. 9.
27. Artur Gorovei, *Folclor și folcloristică*, p. 35.
28. Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, p. 316.
29. Emilia Comișel, *Studii de etnomuzicologie*, p. 100.
30. Mircea Eliade, *Arta de a muri*, p. 257.
31. Romeo Ghircoiașiu, *Contribuții la istoria muzicii românești*,, p. 76.
32. Dan Oprescu, *Raportul etic-estetic în gîndirea estetică românească*, în vol. *Etic și estetic*, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

33. George Enescu, *Interviuri*, p. 187.
34. Gavriil Musicescu, *12 Melodii Naționale*, p. 12.
35. Vasile Băncilă, *Lucian Blaga. Energie românească*, p. 22.
36. Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, pp. 234-236.
37. Bogdan Petriceicu Hașdeu, *Prefață* la vol. *Basme, orații, păcăliturí, ghicitori* adunate de I.C.Fundescu, Ed.I de autor, 1867.
38. George Breazul, *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*, p. 10.
39. Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, p. 10.
40. Octavian Lazăr Cosma, *"Oedip"-ul enescian*, p. 328.
41. Marin Marian, *Chipul geniului*, p. 55.
42. Constantin Brăiloiu, *Opere/Oeuvres*, vol. II, p. 35.
43. Al. Husar, *Ideea europeană*, p. 13.
44. Platon, *Charmides* 156e-157a, în *Opere* vol.I, p. 183.
45. Nifon Ploeșteanu, *Musica bisericească pe psaltichie și note liniare*, p. 83.
46. Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică modernă-contemporană*, *Ghid*, vol. IV, p. 159.

Scanned with OKEN Scanner

MELOETICUL, ÎN TEMEIUL ENESCIANISMULUI

1. George Enescu - un mare artist, un nobil caracter

Personalitate marcantă a culturii muzicale, George Enescu (1881 - 1955) este, prin întreaga sa operă, prin activitatea complexă desfășurată (compozitor, violonist, pianist, dirijor și pedagog), prin viața dusă sub însemnele celor mai elevate valori ce desemnează *umanul*, un elocvent și superior exemplu întru întîlnirea de esență dintre *creația muzicală* și *valorile etice*.

Muzicianul, cu care cultura română cunoaște măsura supremă în arta sunetelor, este simbol pentru manifestarea ethos-ului românesc în lume, pentru integrarea acestuia în orizontul valoric universal prin gestul creator de geniu. Cum, în mod inspirat, l-a definit un exeget, George Enescu este "eroul de destin mioritic și creatorul universal" [1].

Încercăm, în cele ce urmează, a reliefa ceva din dimensiunile personalității lui Enescu, într-un fel singulară în peisajul cultural muzical european al perioadei de cumpănă între secolele al XIX-lea și al XX-lea, și a primei jumătăți a veacului XX.

Format la școlile muzicale germană și franceză, purtînd însemnele adînci ale unei arheale și bogate spiritualități, cea românească, George Enescu s-a impus printre marile figuri ale timpului, dobîndind o cuvenită faimă între contemporani, în calitate de compozitor și de interpret. Asupra acestui din urmă statut, vom stărui, întîi.

Așa cum stau mărturie cronicile vremii, George Enescu a reușit să marcheze, substanțial, arta interpretativă, dăruindu-se, cu întreaga sa ființă, muzicii. Caracteristica interpretului Enescu este pătrunderea, fără egal, în adîncul gîndirii și emoției autorilor pe care i-a abordat într-un vast repertoriu; respectiv, acea identificare la care a ajuns cu intuiția artistului fenomenal, dar și cu principiile muncii sale, ale datoriei de realizare la nivelul exigențelor, ale respectului și modestiei celui care s-a așezat, întru slujirea, cît mai bine, a artei. Consemnează, poziția de

Scanned with OKEN Scanner

principiu a artistului, Bernard Gavoty: "să te confunzi cu creatorul unei capodopere: /.../ este o iluzie fecundă care permite identificarea cu gîndirea celui al cărui umil interpret eşti" [2]. Concentrat permanent asupra expresiei, Enescu a demonstrat respectul absolut pentru textul muzical şi pentru stilul compozitorului, cu strădania de a asigura echilibrul în perfectă armonie, de a afla redarea celei mai juste exprimări în frazare, în intensitatea şi sonoritatea potrivite.

Într-un foarte generos şi variat repertoriu, cuprinzînd lucrările cele mai reprezentative din preclasici, clasici, romantici şi contemporani, în cele mai diverse genuri şi forme, Enescu a ilustrat atitudinea sa faţă de actul interpretării şi misiunea interpretului, atitudine ce poartă marca unor coordonate psiho-morale pilduitoare, cu întemeiere în *respectul pentru creaţie / creator*; şi, prin acesta, *pentru idealul artistic*. A şi vorbit, în diferite ocazii, despre atitudinea îndatoritoare pe care o adopta în interpretarea lucrărilor altor autori: "În genere - spunea Enescu -, ţin să relev că în calitate de interpret nu-mi este îngăduit să am o poziţie personală faţă de compozitorul sau opera interpretată. Înţeleg să mă confund cu intenţiile compozitorului şi să urmez cu sfinţenie indicaţiunile creatorului"; deoarece, rostul interpretului este "să recreezi din tine ceea ce a vrut altul să creeze" [3].

Încă de la vîrsta de 19 ani, ca interpret, George Enescu a cucerit critica parisiană cu executarea *Concertului pentru vioară* de Beethoven. În anul 1911, a fost consacrat de critica germană şi descoperit în calitate de compozitor de către nord-americani, prin prezentarea, în S.U.A., în concert, a *Suitei pentru orchestră nr.1 op.9*, a *"Dixtuorului" pentru instrumente de suflat op.14* şi a *Simfoniei I în mi bemol op.13*; iar în 1923, a întreprins primul său turneu în Statele Unite, ca violonist, dirijor, compozitor.

În intervalul 1911 - 1923, George Enescu a susţinut "acele extraordinare cicluri <<Istoria viorii>>, <<Istoria sonatei>> şi concertele de Concerte, epuizînd toate lucrările de la Haydn la d'Ambrosio şi apărînd cu trei concerte pe seară" [4].

În arta interpretativă europeană, în deceniul 3 al acestui veac, a fost considerat, recunoscut drept cel mai fidel interpret al concertelor de Bach, Beethoven, Brahms, al sonatelor de Franck şi Fauré, al *"Poemului"* de Chausson, ca şi al *Sonatelor*

Scanned with OKEN Scanner

proprii, celebrele *op.6 și op.25*. Cu totul memorabile au rămas interpretările lui Enescu în genul muzicii de cameră, pentru care, din totdeauna, a manifestat o dragoste aparte (inclusiv, în calitate de compozitor). Amintim, doar cîteva dintre interpretările de notorietate ale violonistului George Enescu: *Sonata pentru vioară și pian în Mi bemol op.18*, de Richard Strauss (cu autorul la pian); ciclul de concerte dedicat audiției integrale a *Sonatelor pentru vioară și pian*, de Beethoven (cu pianistul Eduard Risler) - Paris, 1906 și 1910 -; din creația proprie: prima audiție a *Sonatei I pentru pian și vioară* (17 februarie 1898), cu Alfred Cortot la pian. De asemenea, în calitate de compozitor și de interpret la pian, execuția din anul 1907 a *Sonatei nr.1 op.26* în *fa*, împreună cu Pablo Casals la violoncel. În anul 1902, ca violonist, George Enescu formează în trio instrumental, cu Louis Fournier (violoncel) și Alfredo Casella (pian); iar în 1904, înființează "Cvartetul Enescu", împreună cu Henry Cassadessus, Fritz Schneider, Louis Fournier.

Un muzician împotriva superficialității, a senzaționalului vremii în compoziție, la fel se manifesta Enescu în interpretare, situîndu-se printre cei mai de seamă reprezentanți ai curentului estetic apărut în sec. al XIX-lea ca o reacție împotriva virtuozismului. George Enescu nu a agreat virtuozitatea, ca scop în sine, pe care a considerat-o "o calitate accesorie în muzică. /.../ o performanță sportivă", pe cînd "Muzica e compoziție, e creație" [5].

Argumente sînt, în acest sens, (și) cronicile timpului, și înregistrările - e drept, puține, dar atît de emoționante -, alături de gîndurile exprimate de însuși Enescu în articole, interviuri, corespondență, diverse texte de presă și programe de concert [cf.3:15-81].

Arta interpretativă a lui George Enescu este aparținătoare unei gîndiri poetice, mereu cu noi posibilități de penetrare a 'textului' muzical și de redare creatoare, mereu cu preocuparea de a lărgi zona expresivă a interpretării, de a aduce procedee inovatoare, de a asigura originalitate stilistică. Totodată, în interpretările sale, descoperim și un soi de asprime, sinceră, în care recunoaștem pe Enescu - omul și creatorul care iubește Adevărul pe care îl rostește -.

Despre harul său violonistic stau mărturie cronicile și înregistrările de excepție pe care le-a făcut cu: *"Poemul"* de

Scanned with OKEN Scanner

Chausson, împreună cu pianistul Sanford Schlussel; *Concertul pentru 2 viori și orchestră în re* de J.S.Bach, cu Yehudi Menuhin și Orchestra Simfonică din Paris, dirijată de Pierre Monteux (înregistrarea primind Marele premiu al discului, în anul 1933); *"La Folia"* de Corelli; diverse piese de Pugnani, Beethoven, Wagner, Kreisler, d'Ambrosio, împreună cu pianistul Edward Harris.

Din audierea lui Enescu violonistul, străbate o frumusețe inconfundabilă a realizării sunetului, cu o notă distinctă datorată acelei "clipe de ezitare a prinderii notei (care) a dat sunetului său impresia unui halo de nehotărîre, ca o ușoară sfîșiere de o nespusă frumusețe" [4:210]. Este o impresionantă fuziune compozitor-violonist ce proiectează o unicitate expresivă.

Enescu a pătruns în lumea marilor creatori (Bach, Beethoven, Brahms) cu puterea unei *atitudini etico-estetice model*. Caracterul personal al interpretării enesciene este definit prin "poezie și noblețe. O poezie gravă, înălțătoare, și o noblețe solemnă, statuară" [6]. Ni se dezvăluie acest caracter și din înregistrările care îl au pe Enescu, în calitate de violonist sau pianist, cu propria *Sonată în fa op.6*.

În interpret se arată, în orice ocazie, compozitorul Enescu, muzicianul care notează cu minuțiozitate, în cele mai mici detalii, pe partitură, indicațiile pentru execuție - indicații de mișcare, tempo, metronomice, de nuanțe etc.; așa cum, cu totul deosebite, ele apar în partiturile lucrărilor sale (spre exemplu, în *Sonata în la*, sau în *"Oedip"*).

Despre uimirea ce o genera interpretul George Enescu - dirijorul, violonistul de absolută originalitate și subtilul pianist - relatează cronicile timpului; iar Marc Pincherle dedică un întreg capitol muzicianului român, în cartea sa *"Lumea virtuozilor"* [7].

În planul activității profesorale, Enescu se ridică la sensurile ei cele mai nobile: *altruism, dăruire, modestie, eleganță în comunicare, suplețe în îndrumare, deschidere la sugestiile elevilor, respect al liberei lor orientări*. Despre toate acestea, vorbește marele violonist Yehudi Menuhin, discipolul atît de legat de maestru și recunoscător lui, scriind despre și evocînd în numeroase înregistrări pe Enescu. Iată un scurt fragment din portretul făcut de către Menuhin: "Enescu era în multe privințe un <<om de modă veche>>. Spun însă aceasta cu cel mai mare respect și cu o rară nostalgie pentru acest gen <<demodat>>,

Scanned with OKEN Scanner

întrucît el aparține unei lumi care avea idei deosebit de statornicite în ce privește binele și răul. Enescu era însă în același timp un om maleabil și un mare patriot care-și iubea țara nespus de mult" [8].

Pentru George Enescu, arta sa a fost în echivalență deplină cu crezul unei vieți luminate de idealul și de conștiința iubirii muzicii, împletite cu cea a datoriei muzicianului: "mi-am servit arta sau, mai bine zis, credința mea, cu cea mai desăvîrșită veneratie. /.../ nu-am căutat gloria și deșertăciunile ei" - se confesa lui Bernard Gavoty [2:114].

Existența zgomotoasă și de suprafață, precum și orgoliul popularității i-au fost străine lui Enescu, așa cum străine i-au rămas tendințele "la modă" în actul componistic or cele de virtuozitate dusă la extrem în tehnica interpretativă. Excesele de felul acesta l-au determinat, de altfel, să-și mărturisească propria poziție: "Romantic și clasic prin instinct, m-am străduit să împreunez în toate lucrările mele o formă de echilibru care își are linia ei lăuntrică bine definită. Tehnica nu trebuie să fie decît ornamentul" [5:263].

Enescu a refuzat gloria deșartă, cum a refuzat senzaționalul în viața și în arta sa. Pentru el, menirea artistului este de a asigura comunicarea și legătura umană: "Ceea ce importă în artă - spunea Enescu - este să vibrezi tu însuți și să faci și pe alții să vibreze" [2:64]. Maniera de exteriorizare, mizîndu-se pe efecte, în muzica din primele decenii ale sec. al XX-lea, i-a displăcut lui Enescu, deoarece "ea uită latura omenească. Se întoarce către animalitate. /.../ și lipsește sentimentul, care este atît de important în orice creație omenească. /.../ Umanitatea trebuie să creeze - susținea el -, prin emoția și profunzimea sensibilității sale, fără să exagereze pentru a nu distruge organismul!" [5:268]. Asemenea gînduri rostite de către Enescu dau seama de o autentică filosofie a artei, o filosofie a muzicii, întru cel mai veritabil umanism.

Cu nobilă discreție, a desfășurat o intensă și plurală activitate, demonstrînd o exemplară conduită moral-civică. Să amintim, doar: în perioada cumplită, între anii 1916- 1918, îl găsim ca interpret, îndrumător, animator al vieții muzicale a țării. Este perioada unor numeroase concerte (la Iași, în iarna 1916 / 1917), a prezenței sale în spitale (unde cîntă, alinînd suferința răniților de război), a alcătuirii unei orchestre simfonice (care își

începe activitatea în primăvara lui 1917, în sala Teatrului Național din Iași) și împreună cu care susține 28 de concerte, pe care le dirijează ori care îl au ca solist. De neuitat pentru contemporani și consemnat ca atare de istoria muzicii românești, a rămas ciclul celor 53 de recitaluri de sonate susținute între anii 1919 și 1945 de către Enescu, acompaniat la pian de Alfred Alessandrescu, precum și concertele ținute cu Cvartetul de coarde "George Enescu" - formație stabilă de muzică de cameră pe care a înființat-o la București, în anul 1941. De asemenea, Enescu a sprijinit permanent, cu dragoste și competență, talentele muzicale tinere, și a căutat totdeauna să reprezinte, cu cinste, muzica românească dincolo de granițele țării. Artistul a adus o contribuție decisivă la răspîndirea muzicii românești în lume. Menționăm, spre exemplu, concertele prilejuite de reprezentarea României la Expoziția Internațională de la Paris (mai-iunie 1938), ce au devenit o ocazie de afirmare și cunoaștere mai bună a culturii muzicale românești. Sub conducerea lui Enescu, Orchestra Colonne a prezentat la Théâtre des Champs Elysées, în 8 iunie, un concert al cărui program cuprindea: "Colind" și "Cîntec de nuntă" din *Divertismentul rustic* de Sabin Drăgoi, un fragment din baletul *La piață* de Mihail Jora, *Elegie - la moartea lui Vincent d' Indy* de Dimitrie Cuclin, *Capriciu românesc* de Marcel Mihalovici, *Suita op.20* și cele 2 *Rapsodii Române* de George Enescu. În aceeași sală, la 10 iunie, împreună cu Orchestra Lamoureux, Enescu a prezentat: *Poemul simfonic "Acteon"* de Alfred Alessandrescu, *Dansuri* de Mihail Andricu, *Concertul românesc pentru violină și orchestră* de Stan Golestan, *Variațiuni pe o temă proprie* de Ionel Perlea, *Chef cu lăutari* (partea finală din *Suita "Șătrarii"*) de Dinu Lipatti și 2 fragmente simfonice din opera *De la Matei citire* de Ion Nonna Otescu. Aceste lucrări, cărora li s-au adăugat *Schița simfonică "Înmormîntare la Pătrunjel"* de Theodor Rogalski și 2 mișcări din *Suita "Priveliști moldovenești"* de Mihail Jora, au fost cuprinse și în concertele simfonice dirijate de Enescu în cadrul Expoziției Universale de la New York, în 5 și 15 mai 1939. Într-o aceeași perspectivă se înscrie și turneul pe care Enescu l-a întreprins în iarna lui 1947 în America, turneu considerat a fi o campanie națională pentru România. În programele sale, în toate ocaziile în afara hotarelor țării, Artistul a împlinit, cu măreție, acțiunea de misionar pentru cunoașterea

Scanned with OKEN Scanner

și înțelegerea de către străinătate a patriei și neamului în care s-a născut și față de care a avut permanent conștiința unei sfinte datorii; datorie pe care și-a îndeplinit-o slujind cu propriile "arme": "pana, vioara și bagheta" [2:78]. Despre conștiința autentică a ceea ce, pentru Enescu, a însemnat o sfîntă datorie, a vorbit și Gheorghe Țițeica, la intrarea în Academia Română (la 22 Mai, 1933) a acestui strălucit artist al neamului, omul care și-a îndeplinit înalta misiune "liniștit, stăruitor, fără zgomot". Cuvîntul secretarului general de atunci al Academiei, la adresa celui care, pentru prima dată a făcut ca sanctuarul cuvîntului (Academia Română) să-și deschidă porțile muzicii, se constituie în conturarea unui portret moral al noului membru al prestigioasei instituții: un "adevărat om superior", a cărui viață "simplă și cumpătată, plină de sforțări și de necontenită perfecționare e o pildă de urmat și o dovadă că un mare artist poate fi, în același timp, și un mare caracter"; fapt cu atît mai merituoriu, cu cît este în cauză un om ce vine "dintr-o specialitate a fanteziei și libertății de acțiune" [9].

George Enescu și-a cinstit patria și neamul prin munca neobosită de peste jumătate de veac, prin arta sa -- religia sa -; "nu au existat niciodată hotare între mine și arta mea. Cred că gîndirea, pulsația, viața mi-au fost totdeauna împletite cu muzica" - sînt cuvintele sale [2:26]. Enescu a gîndit, a simțit și și-a exteriorizat voința, prin și pentru muzică; a trăit în cea mai intimă relație ființială cu arta muzicii.

Generozitatea, prietenia, modestia lui Enescu au devenit proverbiale; sînt, în fapt, trăsături ale caracterului său, în acord cu principiul pe care el l-a enunțat: "Sînt aici nu ca să învîng, ci ca să slujesc" [6:12]. Este, aceasta, confesiunea de credință a omului și artistului cu adevărat superior, ce-și îngăduie simplitatea aleasă. Enescu și-a permis atît de rara simplitate a Omului de excepție, în demnitatea personalității sale etice, care știe că "simplitatea în viață înseamnă adevărată libertate" [5:255]. Enescu s-a socotit a fi "cel mai umil slujitor al muzicii, al unui grai izvorît din inimă și menit să aducă dragoste și înfrățire printre cei pe care-i despart credințe și obiceiuri deosebite" [9].

Identitatea viață-artă a muzicianului George Enescu este susținută și de atitudinea acestuia de prețuire a sufletului românesc, ale cărui coordonate transpar, prin elementele melosului popular, din întreaga sa creație. Bun cunoscător al folclorului

Scanned with OKEN Scanner

muzical românesc, Enescu a scris despre acesta şi despre autorul său anonim: ţăranul. Într-un studiu publicat la Paris, găsim următoarea subliniere ce-i aparţine: "Ţăranul român poartă muzica în el. Ea este tovarăşa lui" [10]. George Enescu a apreciat folclorul naţional în valenţele specifice atît de firești, demne de o afirmare la cele mai înalte cote. "Folclorul nostru - spunea el - nu numai că e sublim, dar te face să înţelegi totul. E mai savant decît toată muzica aşa-zisă savantă, şi asta într-un fel cu totul inconştient, e mai melodic decît orice melodie, dar asta fără să vrea, e duios, ironic, trist, vesel, grav" [3:36]. Şi, ceea ce considera Artistul a-i fi (folclorului) caracteristica principală, reflectare fiind în esenţă a sufletului românesc, "este instinctul proporţiilor" [id.].

Recunoaştem, în trăsăturile acestui coborîtor din răzeşii Dorohoi-lor, fizionomia psiho-etică a românului, cu acea identitate bine structurată, lipsindu-i orgoliul de a se impune cu tot dinadinsul printre alţii, alegînd tăcerea, liniştea specifică.

Biografia, asemeni creaţiei enesciene, este fascinantă pentru toţi cei care reuşesc să pătrundă substanţa lăuntrică a Omului şi Artistului în valoarea "mult superioară faţă de ceea ce se poate şti ca petrecîndu-se în exterior" [1:148]. Fire nobilă, iubitor al Adevărului şi Frumosului, "acest mare muzician se judecă pe sine fără indulgenţă, cu umilă modestie, chiar nedrept. Mîndria sa este de a fi un slujitor al muzicii, şi poate nici nu ştie măcar cu cîtă măreţie o slujeşte" - scrie Bernard Gavoty în *Prefaţa* la *"Memoriile lui Enescu"*, pe care le-a editat [2:10].

Pentru George Enescu, "muzica este un grai în care se oglindesc, fără posibilitate de prefăcătorie, însuşirile tipice ale omului, ale popoarelor. Prin ea sufletul blajin şi visător al românului a devenit cunoscut lumii, făcînd pe străini să exclame: <<Un popor care cîntă doina atît de duios, trebuie să fie nobil şi bun la inimă!>>" [9].

Semnificativ - pentru preocuparea lui Enescu referitoare la condiţia creatorului, şi, prin aceasta, la condiţia umană - este şi faptul că a intenţionat să compună muzica la unul din miturile noastre fundamentale: *"Meşterul Manole"* [cf.10].

În tot timpul, dincolo de contextul social-istoric şi de implicarea plenară în arta muzicală interpretativă a lumii, Enescu nu a încetat să compună.

Scanned with OKEN Scanner

Despre compozitorul George Enescu, se cuvine a spune, deocamdată, că el este unul al pluralelor virtualități manifestate în una și aceeași personalitate; de unde, și senzația de greu accesibil pentru aceia care au o viziune și înțelegere reducționistă, simplistă asupra muzicii. Efectiv, Enescu este uluitor, surprinzător, derutant; este tulburător în cel mai înalt grad valoric; nu a perseverat într-un singur traseu virtual (ceea ce, poate, i-ar fi asigurat o mai rapidă și lesne receptare, o largă notorietate în lume; pe care, cu prisosință, o merită). Atît cît putem a ne da seama, nu acest aspect l-a interesat însă pe creatorul Enescu; ci, crezul său fundamental a fost acela al Muzicianului, desăvîrșit și unic. Independența sa afirmată (s-a și exprimat că nu dorește să fie asimilat vreunei școli ori vreunui curent sau stil!) își are argument în creația sa, încă din tinerețe (dacă ne gîndim, de pildă, la *"Octuorul"* datat 1900), fiind definitivată în trăsăturile fundamentale odată cu *Simfonia a III-a* (din 1919); de acum încolo, așa cum observă Pascal Bentoiu, Enescu "nu va mai putea fi raportat - practic vorbind - la nimic și la nimeni, în afară de sine însuși și de lumea intonațiilor și ritmurilor cîntecului popular românesc" [12]. Cu folclorul pămîntului natal departe de care și-a petrecut mare parte din viață, Enescu a avut o legătură de adîncă trăire sufletească și înțelegere. În arhealul folclor românesc și-a găsit, fără încetare, suport pentru fondul său intangibil. Cu Enescu, se confirmă metafora lui Holderlin: "Anevoie își preschimbă, / Cel învecinat cu originea, locul" (*"Drumeție"*).

Observator lucid și bun cunoscător al fenomenelor stilistice divergente, al înnoirilor, căutărilor, mutațiilor radicale produse în arta muzicii europene la finele secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea, George Enescu s-a detașat de tendințele mari (expresionismul, exotismul și postromantismul), cu dispersările, dizolvările, exacerbările armonice, și a dezvoltat un stil cu totul personal. "George Enescu rămîne în acest torent de contrarii consecvent sieși, convingerilor statuate și crezului făurit", observă W.G.Berger [13].

Față de mișcarea muzicală în care își elaborează opera, Enescu a rămas așa cum s-a știut a fi, el însuși, afirmîndu-se pentru o muzică pură, "esențială" / redusă la esență, ca expresie a frumuseții morale a omului și, totodată, închinare acesteia. A rămas Muzicianul, orientat către *idealul clasic de echilibru și*

Scanned with OKEN Scanner

lumină, un singular printre contemporanii săi, distanțîndu-se de ei și personalizîndu-se prin puterea geniului său, ca și prin aceea a culturii remarcabile pe care a stăpînit-o. Prin multitudinea de valențe latente în ființa sa, a izbucnit într-un generos spațiu de creație, ca o personalitate ieșită din comun. Enescu a reușit să creeze un limbaj propriu, ce depășește simple influențe sau mode, pătruns de conștiința *valorii perene* în arta sa pe care a considerat-o religia sa. Convingerea exprimată de Enescu a fost: "Nu-ți poți atinge scopul, dacă opera nu e susținută de sîmburele pur muzical neatacabil, oricîte mode ar trece. Ideea frumoasă dăinuiește prin veacuri și nu-mbătrînește niciodată" [3:33].

O extraordinară umanitate e definitorie pentru opera și viața lui George Enescu - omul "plin de modestie și deosebit de tăcut", ale cărui calități admirabile "se manifestau în gesturi și atitudini discrete, într-o gîndire generoasă, în fapte altruiste, aureolate de puritatea morală a unei covîrșitoare personalități care urmărea cu stăruință țelul ce și-l propusese de la bun început: atingerea perfecțiunii în artă și în viață deopotrivă!" [14].

George Enescu este un model viu pentru înlănțuirea unui complex de virtuți și pentru funcționalitatea lor, raportate la valorile etice: *muncă, datorie, iubire*.

În legătură cu concepția sa despre muncă, sînt grăitoare însușirile sale de personalitate, dintre care menționăm: perseverența, exigența, probitatea artistică și modestia. El însuși afirma: "Pentru a lucra continuu, trebuie să fii modest și autocritic la extrem" [5:238].

Modestia lui Enescu este organică, aducînd o anumită lumină asupra simplității trăite de el, în maniera unui înțelept autentic; anume, ca o eliberare de necesitățile materiale, de meschinăriile vieții. E o simplitate ridicată la nivelul unui principiu de viață, ca îndreptar al vieții; căci, *simplitatea* înseamnă - inclusiv, în accepțiunea lui Enescu - și dăruire, generozitate, capacitate de înțelegere a semenului, de ajutorare a acestuia: "simt o mare plăcere - mărturisea Enescu - să fac binele, să ajut la refacerea sufletească a aproapelui meu" [5:221].

Enescu este exemplar prin voința manifestată pentru o *muncă titanică*, pe care a depus-o, într-o atît de largă activitate-artă, a Muzicianului total; "am cunoscut tot ceea ce am vrut să cunosc: bucuria străduinței și plăcerea de a crea" - e propria-i spusă [2:112].

Scanned with OKEN Scanner

Într-o concepție armonic închegată, a împletit tipurile majore de manifestare ale Muzicianului: compoziție, interpretare (la vioară, la pian, la pupitru dirijoral), profesorat. Relația cu muzica a lui Enescu a fost în toate formele posibile la superlativ și semnificativă, în fiecare dintre acestea, pentru "misterul intimității celei mai desăvîrșite" (Nicolae Iorga). La superlativ, manifestîndu-se, în fiecare din ipostazele amintite, preferința sa a fost, totuși, pentru compoziție; "mă simt compozitor pînă în măduva oaselor", spunea Enescu [2:56]. Condițiile nu i-au fost chiar favorabile, așa cum ar fi dorit, pentru a consacra mai mult timp activității prioritare pentru el: compoziția. Renumele cucerit ca interpret (întîi de toate, ca violonist) l-a obligat prea adesea a activa dincolo de intențiile sale în această direcție care "i-a creat posibilitatea independenței materiale" [cf.2:57], e adevărat, dar i-a și răpit din timpul pe care a voit a-l dărui creației propriu-zise. "Să cînt la vioară e meseria mea, în timp ce să compun îmi e vocația", preciza Enescu într-un interviu [5:268], insistînd asupra prevalenței actului componistic în ordinea bucuriei trăite: "Mai întîi, să compun. Fiecare operă, chiar și cea mai modestă, e expresia a ceea ce se află în mine. Fiecare operă e copilul meu" [id.].

George Enescu se impune ca o personalitate exponențială pentru identitatea intimă, de conținut și de sens, artist-operă, om-creator, evidențiată de către fenomenologi. Pentru Enescu, creația este știința și arta sa de a fi.

Creatorul de geniu George Enescu este și un mare caracter; un admirabil caracter, ce s-a arătat în trăsăturile: cumpătare, austeritate / sobrietate, disciplină, simplitate, moderație, modestie, capacitate de echilibru, de armonie cu sine și cu tot ce-i este exterior sine-lui, o uriașă capacitate de iubire. "Într-un concert de virtuți printre care caracterul e satelit al geniului, găsești pe omul cel adevărat, modest și harnic" (Romulus Dianu) apud [5:178]. Lecția George Enescu este cea a unui caracter ce se cuvine a fi considerat în valoarea și reprezentativitatea sa pentru idealul uman, pe coordonatele: muncă, datorie, iubire.

Valoarea muncii, pentru Enescu, este una absolută; o ridică la statutul de cea mai însemnată îndatorire a artistului conștient de nobila sa misiune, de responsabilitatea pe care o are.

Scanned with OKEN Scanner

Acest mare muzician al lumii este reprezentativ pentru conştiinţa datoriei de a munci, de a crea, probînd - cu cea mai elevată măsură - înţelesul conceptului care, în istoria filosofiei morale, prin Im.Kant, se impune ca fundamentînd una din cele mai de seamă concepţii etice. Muzicianul de geniu şi omul de caracter George Enescu se află în rezonanţa cea mai desăvîrşită cu argumentaţia autorului *"Criticii raţiunii practice"* în elogierea conceptului datoriei: "Datorie! nume sublim şi mare, tu care nu cuprinzi în tine nimic agreabil, nimic care să includă insinuare, ci reclami supunere, care totuşi nici nu ameninţi cu nimic care ar trezi în suflet o aversiune naturală şi l-ar înspăimînta pentru a pune în mişcare voinţa, ci numai stabileşti o lege care-şi găseşte prin ea însăşi intrare în suflet şi care totuşi îşi cîştigă ea însăşi, în ciuda voinţei, veneraţie (deşi nu totdeauna ascultare); înaintea căreia amuţesc toate înclinaţiile, deşi în taină acţionează împotriva ei: care ţi-i obîrşia demnă de tine şi unde să găsim rădăcina descendenţei tale nobile, care respinge cu mîndrie orice înrudire cu înclinaţiile, rădăcina din care trebuie să derive, ca din originea ei, condiţia indispensabilă a acelei valori, pe care numai oamenii înşişi şi-o pot da?" [16].

Cu adevărat, Enescu şi-a dat (şi a dat). exemplar, măsura *valorii datoriei*, prin tot ce a făptuit, prin întreaga sa viaţă. George Enescu s-a manifestat în demnitatea personalităţii sale, ca *om al datoriei şi al libertăţii morale*, în identitatea om-artist, care mărturisea: "Nu pot săvîrşi acţiuni care să fie contrare convingerilor mele, artistice sau de altă natură; nu accept să fac lucruri potrivnice unor anumite norme; nu îngădui să mi se facă dojeni pe plan moral şi, firesţe, fac tot ce-mi stă în putinţă, prin faptele mele, ca să nu le prilejuiesc. Nu-mi place să arunc piatra, dar nu-mi place nici să mi se arunce" [3:20].

Muzicianul român personifică paradigmatic gestul (fiinţial al) consacrării în creaţie ontologic datornică, în orizontul celui mai autentic umanism; se şi rosteşte, cu o anume filosofie pentru imperativul major, în acest sens: "Cuvîntul pe care mi-l repet zi de zi, de cînd mă ştiu: îndeplinirea datoriei. În realizarea acestui lucru se cuprinde şi bunătatea şi loialitatea, cinstea, cordialitatea, exactitatea. Să ne facem cu toţii datoria şi lumea îşi va recăpăta sensul ei suprem" [apud 1:173]. Este *datoria* conştientizată într-un perpetuu şi edificator proces de educare a propriei persoane, de structurare şi cultivare a simţului etic ce conferă demnitate

Scanned with OKEN Scanner

omului; este *datoria împlinită prin muncă*. "N-am liniște interioară - spunea Enescu - pînă nu mă achit față de mine" [5:175].

Personalitate polivalentă, cu o fenomenală activitate, Enescu este superior simbol pentru artistul pasionat de muncă, avînd înțelegerea rolului covîrșitor al muncii în procesul desăvîrșirii artistice. "Pentru mine, viața fără muncă nu-și are rațiunea" [apud 1:173] - sînt cuvinte cu atribut de leitmotiv pentru o anumită reflecție, pentru un anume mod de a fi, în cultul muncii; "munca răbdătoare, zilnică, susținută" caracterizează un stil de viață, pentru artistul creator care mărturisea: "lucrez mereu. /.../ Munca! Lucrez oricînd. /.../ Mulțumirea mea cea mare, singura mulțumire, este lucrul" [3:25].

Într-o lecție admirabilă se constituie viața de muncă extraordinară, entuziasmul și probitatea lui Enescu în muncă, în legătură cu care trebuie amintite respectul, disciplina liber consimțită, responsabilitatea cu care și-a ctitorit întreaga artă.

Omul, cu inepuizabile energii în a-sluji muzica, ne-a lăsat și prețioase idei, călăuzitoare, referitoare la ceea ce el numea "marele factor vital: munca", în funcție de care și-a elaborat concepția proprie privind formarea continuă a caracterului, desăvîrșirea morală a ființei umane.

Pentru George Enescu, munca "liberă, ordonată și armonioasă" [cf.6:89] deschide către valorile fundamentale, dă sens și satisfacție vieții. Munca înseamnă "funcționare a nobilelor facultăți, întreținute mlădioase și fecunde printr-un exercițiu continuu, liniștit izvor de fericire" [id.]. Sînt gînduri generoase, inserate într-un valoros articol al artistului, intitulat sugestiv *"Despre muncă"*, articol publicat în Programul de sală al concertului cu care, în atmosfera celui de-al doilea război mondial, se deschidea la 5 octombrie 1941 stagiunea Filarmonicii din București; la Ateneul Român, momentul era marcat cu un festival George Enescu (sărbătorit la împlinirea vîrstei de 60 de ani).

"Muncește pentru plăcerea de-a munci" - îndeamnă muzicianul, cu atitudinea unui filosof care și-a asumat, verificînd-o, *o atitudine utilitarist-hedonistă*. "Muncește, în așa fel încît să nu mai fie o sforțare, ci o plăcere utilă" [cf.6:87]. Mai mult, concepția pe care o exprimă e proiecția unui *eudemonism centrat pe valoarea muncii*: "trebuie să devenim conștienți că

munca este o fericire" - astfel sună o recomandare-imperativ semnată de către Enescu [cf.1:173].

O învățătură admirabilă, un exemplu de înaltă valoare etică transmite, peste timp, acest mare artist și mare om, deopotrivă; cu modestie și exigență față de sine, ca și cu înțelepciunea celui care a dobîndit sensul unui adevăr vital, Enescu nu a ezitat să recunoască faptul că a continuat să rămînă "cu sufletul și chiar cu obiceiurile un veșnic student". Convins că "un om care aleargă după onoruri nu poate să se concentreze pentru a lucra" [3:26], principiul după care s-a condus este: "Mai puține iluzii și mai multă muncă" [id.]. Enescu oferă un program al realizării de sine, cu efort, cu răbdare, nu superficial, ci în adîncime, cu credința în izbîndă, recomandînd, cu deosebire, tinerei generații: "muncă, cinste și altruism", ca și "modestie, cît mai multă modestie și îngăduință pentru cei din jurul tău care vor să se manifesteze" [17].

Artistul complex ne-a arătat una dintre cele mai frumoase înfățișări pentru ființa umană, ca posedînd intuiția adîncă a menirii sale, prin capacitățile pe care trebuie să și le dezvolte: "Este adevărat că pentru a învăța să muncești trebuie la început mari eforturi de voință, însă treptat, treptat, munca devine o astfel de necesitate zilnică, încît nu numai că nu-i nevoie de nici o sforțare, dar orice piedică ce survine și te oprește de a-ți îndeplini această dulce datorie cotidiană îți este odioasă" [apud 6:88].

Multe gînduri, cu reale valențe pedagogice, gînduri la care a ajuns prin propria experiență, modelatoare pentru noi toți, au fost exprimate de către Enescu: "Să te odihnești de muncă, prin muncă" este o idee generată de descoperirea posibilității de destindere prin chiar muncă, în diversitatea modalităților acesteia. I se alătură și alte recomandări, lapidar emise, într-un adevărat program: "1.Cunoaște-ți posibilitățile proprii. 2.Muncește rațional. 3.Dezvoltă în tine autocontrolul" [cf.3:27]. Sînt îndrumări pentru un stil de muncă, formativ, cu incidențe asupra trăsăturilor de caracter ale omului, în genere, ale artistului și creatorului, în special.

Un autoportret al lui George Enescu este edificator pentru un tip de personalitate ce s-a raportat permanent la un sistem de valori și principii de viață exemplare, centrat pe însemnătatea muncii, a autoexigenței, a respectului și

Scanned with OKEN Scanner

responsabilității față de sine și față de semeni: "Lucrez încet și în secret, /.../. Sînt persecutat de scrupule, dar nu cunosc disperarea; sînt prea umil ca să-mi ofer luxul disperării. Lucrez în suferință și bucurie. /.../ nu sînt niciodată mulțumit; niciodată ! /.../ Să fim noi înșine. Să nu trăim cu frica de a fi mai mult sau mai puțin decît vecinul. Dacă avem ceva de spus, s-o facem în felul nostru. Dacă nu avem nimic de spus, să tăcem. Și mai ales, să ne facem meseria în tăcere" [18]. Identificăm, aici, *crîmpeiele unei filosofii a vieții, dezvoltate sub pecetea echilibrului, pe dimensiunile cunoașterii de sine și a acțiunii în acord cu potențialul personal, fără vanitate și fără temeri meschine, cu luciditate și simplitate, cu înțelegerea adîncă a datoriei de împlinit în propria măsură.*

Enescu a desfășurat o muncă de creație extraordinară. O analiză cronologică asupra operei sale ne permite a observa munca uriașă, în paralel la mai multe lucrări, foarte deosebite între ele, dar și complementare, cel mai adesea: capodopere (de exemplu, în perioada în care a scris *Simfonia a III-a* și *Quartetul op.22 nr.1*).

Accesul la muzica lui George Enescu înseamnă accesul la unicitatea și măreția personalității autorului, la omul de o frumusețe morală legendară care s-a mărturisit prin tot ceea ce a atins cu gestul său de geniu, prin tot ce a compus, prin activitatea atît de vastă, prin concepția transmisă în muzică, dar și în diverse alte chipuri și ocazii, prin felul de a fi al maestrului care a marcat adînc pe toți cei care l-au cunoscut sau l-au întîlnit - așa cum aflăm și din volumele și însemnările, deloc puține, publicate de către cei care au avut privilegiul de a-i fi fost contemporani ori cei care și-au dat șansa de a se apleca, cu pricepere și respect, asupra operei enesciene, într-o încercare exegetică.

În ambianța unor vremuri chinuite, Enescu a scris o muzică de factură clasică prin mesajul de umanitate ce-l conține - un mesaj dincolo și mai presus de orice determinări temporal-istorice, socio- și psiho-culturale -, mesaj rostit în cel mai modern limbaj, concomitent ancorat în cele mai valoroase tradiții. Cum subliniază Pascal Bentoiu, "în acest veac debusolat [Enescu, n.n.] a avut poate cea mai autentică vocație muzicală, totală, infinit desfășurată în toate direcțiile, dintre foarte puținele care suportă comparația cu marile vocații muzicale ale trecutului: un Bach, un

Scanned with OKEN Scanner

Mozart, un Schubert" [12:299]. Atitudinea sa față de actul creator este în termenii unei adînci concepții a *ctitorului-model*, avînd știința unei corecte evaluări, a răspunderii pentru ceea ce face, cît și înțelegerea că făptuirea valabilă se înscrie într-un firesc, legic proces al evoluției, rezistînd și deschizîndu-se novator numai în măsura în care se înrădăcinează în ordinea valorică. Atrăgea el atenția: "Nu este înțelept să distrugi, pînă cînd nu ai învățat să clădești; și singurul progres care poate influența profund viitorul este cel care crește din trecut, nu cel impus în mod artificial" [3:34].

În întreaga artă enesciană, surprindem un soi de dîrzenie, cu care autorul dă expresie idealului umanist în mari creații muzicale; e tenacitatea artistului, a creatorului, de a rosti adevărul. "Adevărul meu era muzica", se destăinuie Enescu [2:38].

Enescu reprezintă tipul artistului de geniu care reușește a-și depăși neliniștile, trăite și asumate; reușește a atinge echilibrul de expresie clasică. Iată "miracolul Enescu", despre care s-a scris atît (și continuă a se scrie); este miracolul generat de poziția lui Enescu de a afirma în opera sa *concepția profundă despre țelul artei și al slujitorilor ei întru Uman*. Este *umanul* pe care-l deslușim prin acele coordonate asupra cărora Enescu s-a oprit, inclusiv în cuvinte. Este, prioritar *umanul, pe dimensiunea iubirii*. Spunea Enescu: "muzica este dragoste. ... Sau nu e nimic" [2:17].

La muzicianul român, vocația sa se confundă cu însăși existența, sub semnul *iubirii* pentru care el are înțelesul cel mai larg și mai profund: "A iubi este ceva grav și mai ales ceva definitiv" [cf. 1:246]. Meditațiile lui Enescu trimit la *iubirea-creație*, iubirea care zidește (să reamintim dorința sa de a compune o lucrare muzicală intitulată *"Meșterul Manole"* - simbol al creatorului care dă trăinicie propriei opere prin iubire și jertfă -; de asemenea, la *iubirea-cunoaștere*: "cel mai bun, singurul mijloc de a cunoaște (ceva) este să-l iubești" [3:20].

Valoarea iubirii, în înțelesul cel mai înalt este definitorie lui Enescu. O mare iubire pentru muzică și pentru om l-au făcut să și stăpînească, atît de bine, tainele nu doar ale compoziției, ci și ale execuției muzicale, punînd în valoare atît de multe lucrări ale diferiților autori, și dovedind, de fiecare dată, o reală cunoaștere a acestora. A dovedit iubire și respect față de

Scanned with OKEN Scanner

creatorii ale căror piese le-a interpretat în maniera sa unică, mereu cu strădania muzicianului dornic a se apropia de și a reda cît mai exact intenția din partitură. Dintr-o imensă iubire s-au născut capodoperele enesciene, care se învăluie și, la rîndu-le, învăluie în iubire pe cei care le ascultă. Sînt opera celui care afirmă, cu vibrantă întemeiere: "Singura idee universală valabilă e iubirea și iubirea nu cunoaște margini de nici un fel" [5:249].

Totodată, cu Enescu, ni se dezvăluie *umanul* prin trăsăturile: *uniune / solidaritate, pace, armonie între oameni.* "Arta trebuie să fie momentul de împăcare. /.../ Acolo unde este vorba de artă, trebuie să dispară tot ceea ce desparte, ceea ce îi separă pe oameni" - acesta este crezul enescian, privind funcționalitatea artei. "Artiștii lumii sînt niște apostoli ai păcii" [3:16]. Prin asemenea gînduri, Enescu conturează idealul pe care a înțeles să-l urmeze. "Fiecare artist contribuie cu talentul său, cu munca sa, la cultivarea frumosului care este menit să dea un impuls pornirilor mai nobile ale sufletului omenesc" - spunea el, într-un interviu publicat în *"America"* nr.41, din 19 februarie 1924, la Cleveland-Ohio. Este un ideal ce luminează încrederea în aportul pozitiv al omului, în sensul progresului. Iar, despre sine, sublinia: "Sînt un pacifist convins"; ca artist, apreciindu-și menirea de "a dezvălui omenirii calea spre armonie, care e fericire și pace" [apud 3:16].

În repetate rînduri, de altfel, Enescu și-a exprimat convingerea privind legătura artei, a muzicii îndeosebi, cu valorile morale (la nivel individual și social), în universul cultural integrator, în centrul căruia să se afle *umanul*; aducem, aici, cuvintele sale dintr-un reportaj publicat în ziarul *"Keleti Ujsag"*, din 21 noiembrie 1937: "Talentul în sine nu ajunge. Este nevoie de credință, de sîrguință, de cunoștințe spre a putea înțelege viața și a o exprima. /.../ Adevăratul artist este preocupat și de destinul omenirii, dorind să cunoască tot ce se petrece în lume. /.../ e nevoie și de cultură, căci fără cultură nu există omenie, iar fără omenie nu poate să existe artă" [cf.14:29].

George Enescu impune prin statura unui profund gînditor, cu o concepție de viață plină de învățăminte în direcția valorilor absolute la care omul simte nevoia a se raporta. Ca artist, firește, el afirmă o concepție mediată de categoria Frumosului pe care o socoate a fi "o realitate vie, cosmică" [3:27], ale cărei forme pot fi percepute prin exercițiu, însemnînd

Scanned with OKEN Scanner

în ultimă instanţă dezvoltarea personalităţii. "Numai prin frecventarea acestor forme de expresie estetică - îndeamnă Enescu - putem pătrunde într-un nou domeniu de delectare şi de elevaţie spirituală" [id.].

O coordonată majoră, cu relevanţă etică, este şi *patriotismul* ce l-a caracterizat pe George Enescu. Datoria nobilă, cea mai sfîntă, a artistului a fost faţă de neamul şi ţara sa, iar prin aceasta faţă de omenire în întregul ei. "Viaţa mea toată mi-am pus-o fără preget în serviciul artei; iar arta mea e pusă la dispoziţia lumii întregi. Lumea însă trebuie să cunoască ţara mea aşa cum e. Peste tot pe unde mă duc eu, nu uit că aceasta e prima mea datorie" - aflăm dintr-un interviu acordat, în timpul turneului în S.U.A., în anul 1929 [5:192].

Conştiinţa datoriei faţă de patria şi poporul care l-au dat lumii sintetizează umanismul artei enesciene. Este un aspect ce poate fi desprins chiar din denumirile date lucrărilor purtînd semnătura lui Enescu. Fără a exagera, să nu trecem, totuşi, cu vederea un prim însemn pentru ceea ce se va afirma, de-a lungul unei vieţi, ca trăire intimă a iubirii spaţiului natal, trăire înrîurită definitiv de topos-ul românesc în care Enescu îşi originează creaţia; ne referim la cuvintele trecute înaintea celor cîteva măsuri muzicale, pentru vioară şi pian, *"Pămînt românesc"* - "operă de George Enescu, compozitor român în vîrstă de cinci ani şi un sfert" [cf.4]. Dincolo de această remarcă, serioase argumente sînt capodoperele enesciene, de la *"Poema Română"* (1897), pînă la ultima partitură orchestrală terminată în 1948, *"Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc" op.32.*

Enescu rămîne un model "de probitate artistică, de noblete sufletească şi de înalt şi generos umanism ce se desprind dintr-o viaţă închinată muncii neobosite pentru a înălţa arta muzicală românească pe cele mai înalte culmi ale muzicii universale" [19].

Permanent, artistul a rămas fidel obîrşiilor sale: "imaginea ţării mele, pe care am dus-o pretutindeni cu mine" [2:23]. Patriotismul lui Enescu se împleteşte cu credinţa religioasă; o spune chiar el: "Iată-mă deci de două ori pecetluit: ca om al gliei şi ca mistic. Pămîntul şi religia au fost cele 2 divinităţi ale copilăriei mele. Le-am rămas credincios, într-un anumit fel" [2:24].

Scanned with OKEN Scanner

George Enescu a întruchipat ethos-ul românesc, conferindu-i, totodată, un spor prin viața și opera sa, în chipul "Orfeului trac renăscut, cel care învinge viața și moartea, destinul, dependența, datul minor prin cuceriri majore, /... /. Muzica sa întreagă este de tragismul sacrificator și edificator, de puritatea apolinică și catarsică a testamentului ciobanului nostru mioritic", apreciază Marin Marian [1:30].

Simbolic pentru geniul creator românesc, Enescu l-a impus, re-întemeind și re-confirmînd românescul, întru universalitate. Totodată, s-a impus, în chip suprem, exponențial, personificînd el, în cel mai tulburător grad, ideea de creator. Muzica sa este o instituire valorică a creației personale, în înțelesul cuvintelor lui Mircea Eliade: "Mi se pare că universalitatea autentică nu se întîlnește decît în creații strict personale. Lumea este astfel făcută încît un simplu fragment o poate reprezenta esențial" [20].

Prin actul de creație de originală sinteză particular-general, național-universal, Enescu afirmă în lume ethos-ul românesc, transfigurîndu-l. Enescianismul - așa cum vom încerca a demonstra - este semn al identității românești și deopotrivă al universalității acesteia. Afirmînd originarul autohton, spiritualizînd folclorul, Enescu a reușit relevarea naționalului / românescului în valoarea sa de generalitate, în semnificațiile universale.

Culmea creației sale este *"Oedip"* - singura lucrare despre care a vorbit: "dintre toate (lucrările mele), îmi este cea mai dragă. /.../ m-a costat luni de muncă și ani de neliniște" [2:80] -. De la primul gînd, înfiripat pe la 1909 - 1910, după momentul răscolitor ce a fost interpretarea lui Oedip, la Comedia Franceză, de către Mounet-Sully, cînd muzicianul român a avut revelația compunerii operei cu același titlu, pînă la premiera din 13 martie 1936, la Opera Mare din Paris cu tragedia sa lirică *"Oedip"*, personajul mitic și problematica ce o aduce acesta au constituit ideea-obsesie pentru primul compozitor român cîntat la Opera din capitala Franței. "Resortul meu, drama mea, sînt cuprinse în aceste două silabe a căror celebritate se datorează lui Sofocle: <<Oedip>>" [2:80]. Capacitatea uriașă de muncă și de dăruire e ilustrată și de realizarea acestei importante opere a culturii muzicale universale. *"Oedip"* l-a preocupat pe Enescu timp de 30 de ani; munca a durat 21 de ani, de la 1 ianuarie 1910 - data primei schițe -,

Scanned with OKEN Scanner

pînă la 27 aprilie 1931 - cînd a terminat, la Tescani, orchestrarea actului IV -, iar dintre aceştia doar 10 ani (1 ianuarie 1921 - 1931) au însemnat perioada compunerii efective [cf.5:252].

"*Oedip*" reprezintă cheia pentru cunoaşterea lui Enescu - omul şi creatorul. În tema oedip-iană, el se simte implicat cu toată fiinţa sa. "*Oedip*" este, cum singur o spune, "opera vieţii mele. /.../ Am pus în această operă toată substanţa fiinţei mele, tot sufletul meu"; "am pus în ea tot ce simţeam, ce gîndeam, în aşa fel încît mă contopeam uneori cu eroul meu"[apud 11:312]. Cu "*Oedip*", inclusiv cu acele comentarii pe care le-a făcut la adresa acestei lucrări, ni se arată compozitorul de mare forţă şi complexitate, cu o largă cultură şi cu acea modestie proverbială ce şi-o permitea Enescu. Despre "*Oedip*", artistul român spunea: "Din punct de vedere muzical are, după părerea mea, o notă proprie. Nu se poate spune că este muzică modernă sau că este deosebită muzical, ci este o lucrare în stil antic, adaptată spiritului antic. Este o operă destul de vastă" [5:121-122].

Şi din "*Oedip*" se revarsă românismul lui Enescu; conştiinţa de sine a spiritului românesc transpare din lucrarea ce articulează într-un tot întreaga creaţie enesciană, ca una din cele mai elevate instanţe de afirmare şi impunere în lume. Întru această notă, de altfel, este, în întregul ei, personalitatea lui George Enescu. "Prin tot ce a compus, prin arta sa de interpret, prin felul său de a fi şi a trăi, Enescu ilustrează înţelegerea românească a ideii de muzică" [21].

Cu George Enescu, avem dovada indubitabilă a aparţinenţei geniului muzical românesc la opera marilor muzicieni ai lumii. Creaţia enesciană este o prezenţă prestigioasă în cultura universală; o inserţie, cu distincţie, a valorilor naţionale în tiparul şi circuitul valorilor universale.

În loc de încheiere, la acest demers introductiv la **meloeticul** în temeiul enescianismului, am ales un portret care spune aproape totul despre marele artist, portret datorat unui excelent observator şi maestru desăvîrşit al cuvintelor, Valentin Lipatti. Printr-o pagină de carte, Enescu ne e, dintr-o dată, atît de aproape, prin imaginea păstrată din Parisul anilor '30 şi transmisă cu har artistic, în memoriile sale, de către ilustrul diplomat român, Valentin Lipatti. Ne spune, acesta: "În vremea în care suprarealismul tardiv şi cinematograful îl obişnuiseră pe

Scanned with OKEN Scanner

omul de pe stradă cu exhibiționismul celebrităților de tot felul, Enescu era o anti-vedetă. Omul era de o modestie simplă și firească. Modestia țăranului român, care, ca și în cazul lui Brâncuși și al lui Sadoveanu, era reversul conștiinței de a fi un geniu. Enescu nu se silea să fie modest, dar nici nu se împiedica să fie mîndru de consacrarea sa ca unul dintre marii muzicieni ai epocii. /.../ La mai bine de cincizeci de ani, personalitatea lui George Enescu devenise un amestec fascinant de plenitudine și de smerenie, de spiritualitate, de ironie, de lirism și de senzualitate. Omul era enigmatic, /.../ de o bunătate fără ostentație, o bunătate care nu excludea nici inteligența, nici replica incisivă. Generozitatea și dăruirea de sine constituiau fără îndoială date fundamentale ale artistului și cetățeanului. Enescu avea cultul muncii, care nu era pentru el o lozincă lipsită de miez, ci o realitate care izvora din convingerea adîncă a artistului că talentul fără o strădanie permanentă nu duce la adevărata creație. Enescu era român pînă în măduva oaselor. Era legat de țara, de locurile și oamenii, de cîntecul ei. /.../ (era) un om cuceritor și puternic, un zeu ascuns într-o făptură umană" [22].

2. Ethos-ul muzicii lui George Enescu. Enescianismul, mod de a fi - prin creație artistic-muzicală - prestigios și exemplar

Creația lui George Enescu este semn al gîndirii și trăirii afectiv-volitive, este semn al sufletului muzicianului.

Cele 33 de opusuri (încheiate), avînd ca ax central drama *"Oedip"*, prin caracteristicile: întemeiere în românesc (cu predilecție, în folclor), expresie superioară a unității național-universal (suprem simbolică pentru sufletul românesc, cu omenia sa recunoscută, ca și pentru umanul la scară planetară), prin argumente ținînd de mijloacele de realizare muzicală (cu trimiteri la lucrările cele mai importante) se constituie, credem, în motivație pentru aprecierea lui Enescu drept exponențial creator; totodată, creator de unicitate, care activează eticul prin arta muzicii. "Muzica enesciană - remarcă W.G.Berger -, sublimă prin

Scanned with OKEN Scanner

expresia ei firească şi adînc trăită, făurită cu trudă şi abnegaţie, este expresia unei aspiraţii spre perfecţiune" [23].

Enescu a scris enorm, dacă ţinem seama de complexitatea muzicii moderne, de la *op.1 "Poema Română"* (1897) la *"Simfonia de cameră pentru 12 instrumente op.33"* (1954, un an înainte de moarte). În centru, se află *"Oedip"*, emblematic subiect pentru tematica gravă abordată îndeobşte, gravitînd în jurul ideii de om, dramă eroică înălţată pe tema destinului - ce a preocupat din totdeauna fiinţa umană -. Cea mai tragică figură a literaturii antice, Oedip este, în esenţă, un personaj universal, al tuturor timpurilor, care l-a impresionat cu deosebire pe Enescu: "Un asemenea subiect! Să abordezi antichitatea, în tot ceea ce are ea mai minunat, mai legendar şi în acelaşi timp mai omenesc! /.../ Un asemenea subiect nu-l alegi tu, te alege el pe tine. Te prinde, te ţine şi nu-ţi mai dă drumul" [2:87,80]. Compozitorul român a tălmăcit, în limbaj modern, acest subiect ce face corolarul întregii sale creaţii.

Muzica lui Enescu este de o fizionomie inconfundabilă; travaliul enescian este extrem de elaborat, prin excepţionala utilizare a virtuţilor categoriilor limbajului muzical. Foarte bun cunoscător al artei muzicii din toate epocile mari, Enescu a izbutit să folosească în chip creator datele tradiţiei universale şi naţionale, adîncindu-le, în spirit modern. Prin chiar întemeierea în melos-ul popular românesc şi metamorfozarea acestuia, enescianismul dă seama de fuziunea naţional-universal, probînd capacitatea creatorului de a aduce la suprafaţă originarul, ceea ce e propriu, ascuns. În ansamblu, enescianismul revelă o muzică sănătoasă, plină de optimism, în care transpar acele trăsături ale melos-ului popular românesc preţuit de către Enescu: visarea, melancolia, tristeţea, dar şi voioşia, simţul simetriei, înclinaţia spre armonizare, echilibrul. Folclorul este imanent muzicii lui Enescu; îi este temei, mod de a fi şi de a deveni.

Mijloacele muzicale sînt explorate plenar de către compozitor. Complexitatea instrumentalităţii şi punerea în valoare timbrală, libertatea în organizarea melodică şi ritmică, heterofonie autarhică şi poliheterofonie, modalism (cromatic), atonalism, paratonalism, dar şi frecvent apel la tonalitate, armonie cromatică, polifonie, structuri originare şi moderne, deschise, melodie prelungă, dezvoltare variaţională sînt cîteva din

Scanned with OKEN Scanner

caracteristicile ce conferă un ethos particular componisticii lui Enescu, susţinînd universalitatea sa.

Fără pretenţia unei analize exhaustive, încercăm în continuare a prezenta creaţia marelui muzician, cu referiri la însemnele cele mai reprezentative pentru profunzimea şi gravitatea ce dau la iveală un fond specific de sensibilitate, cu o multitudine şi o varietate de straturi, completate de uriaşe facultăţi emoţional-reflexive şi imagistice, cu posibilităţi plurale de făptuire / ctitorire semnificativă.

În muzica lui Enescu, aflăm duioşie - a unui "liric incorigibil"; cum se definea el [2:54], dar şi asprime a celui ce rosteşte Adevărul (în deplină ecuaţie cu muzica sa), ca şi stare de reverie ce îl aşează într-o aceeaşi minunată familie cu Mihai Eminescu, Constantin Brâncuşi, Mircea Eliade, prin cultivarea fantasticului. "În orice clipă din viaţa mea am visat muzica" - se confesa Enescu [2:63]; totodată, stare de lucidă situare în real: "Este starea de spirit a unui om care trăieşte veşnic într-un fel de visare trează" [2:63], cu un accentuat spirit de libertate, cu o îndărătnicie pentru independenţă (e voinţa hotărît exprimată de a nu agrea constrîngerea şi nici de a fi socotit ca făcînd parte dintr-o şcoală [cf.2:55]), în care recunoaştem, în fapt, trăsăturile definitorii ethos-ului românesc. Sufletul neamului său răzbate şi din inspiraţia generoasă, inventivitatea fecundă, inepuizabila variere şi autogenerare, la nivelul 'textului' / ' discursului' muzical. Psihismul enescian este unul al etern-ondulatoriului raţional-afectiv, al vastelor şi originalelor sinteze: arhaic-modern, expresie cultă-populară, naţional-universal.

Înregistrînd tot ce are importanţă în plan cultural (este celebră memoria cu care era înzestrat), Enescu trecea acest tot prin filtrul personalităţii sale atît de complexe, interpretîndu-l în maniera personală, asigurîndu-şi nota de independenţă între marii muzicieni. Aceasta explică, într-un fel, şi dificultatea de a se impune în conştiinţa auditivă; şi, în consecinţă, necesitatea unei îndelungi audieri a muzicii sale pentru asimilarea ei la nivelul ce-l solicită. Nu doar una, ci plurale căi, deschideri implică creaţia enesciană. Şi prin aceste aspecte, George Enescu e suprem reprezentativ pentru sufletul românesc, aparent contradictoriu, probînd un puternic sentiment, o accentuată voinţă de libertate, ce nu-i îngăduie a se arăta cu uşurinţă, în grabă, solicitînd - pentru cine vrea cu adevărat să-l cunoască şi să-l înţeleagă -

Scanned with OKEN Scanner

răbdare, tenacitate. De altfel, Enescu face parte dintr-o anumită "serie tipologică" surprinsă de către Vladimir Streinu, a unor "spirite complexe. /.../ felurit cuprinzătoare, rămuroase pînă la inextricabil şi cu puteri atît de generative /.../. Sînt spirite magnifice, expansive, /.../ dar universale, /.../ naturi infinit prolifice şi spectaculare" [24].

Un limbaj muzical al tensiunilor şi libertăţilor (melodico-armonice, ritmice, modale, agogice etc.), ca cel enescian, este strălucită întruchipare pentru ceea ce Lucian Blaga remarcă a fi o determinantă a sufletului românesc: "duhul pitorescului", sursă a celei mai autentice fapte creatoare [25].

Prin legătura trainică cu spaţiul, cultura, cu sufletul poporului său, Enescu este, asemeni marilor spirite ziditoare, simbol al identităţii dialectice naţional-universal. El este unul dintre acele spirite a căror valoare "în suma culturii universale e puternic colorată naţional. Enescu însuşi fiind suprem semnificativ în acest sens" [24:361].

Unicitatea lui Enescu în a cuprinde "mai multe naturi de compozitor, egal de viguroase, egal de îndreptăţite la viaţă, uneori diametral opuse, coabitînd în aceeaşi conştiinţă muzicală şi dînd - alternativ - glas sub forma unor opere cel mai adesea desăvîrşite în ele însele, din toate punctele de vedere" [12:81] împiedică orice tentativă de superficială apropriere şi facilă înţelegere a creaţiei acestui muzician. Discipolul său, reputatul violonist Yehudi Menuhin observă, cu îndreptăţire, faptul că "Enescu va fi una dintre marile descoperiri ale celui de-al XXI-lea secol" [cf.26], subliniind, astfel, nevoia petrecerii unei perioade de timp pentru ca opera enesciană să-şi capete aprecierea cuvenită (cum, de altfel, se mai cunosc cazuri în istoria muzicii).

Enescianismul este proiecţie a ondulatoriului definitoriu românesc, cu inventivitatea, mişcarea, libertatea manifestate în avîntări şi retrageri, păstrînd, în esenţă, un intangibil fond, al eu-lui celui mai adînc, dincolo de fenomenalitatea afectată de numeroase tendinţe şi greu de prins într-o prea repede intenţie de caracterizare riguroasă. Enescu impune la modul superlativ "viaţa de destin mioritic, purtată pe culme /.../ şi în vale", un fel de a fi, al 'omului românesc'. "Sociabilitatea, comunicativitatea, jovialitatea, umorul şi solicitudinea sa intensă au fost dublate la el de o retractilitate, introversiune, discreţie adîncă şi ascunsă restricţie" [1:147]; lucrînd la nivelul Valorii, adevărate şi perene,

Scanned with OKEN Scanner

mereu întru ceea ce e pozitiv, echilibru și armonie. În muzică, Enescu îmbină și dozează fețele complementare ale personalității sale: dor și visare, discreție și energie desfășurată, ce fac permanenta surpriză și încîntare.

În ambianța secolului al XX-lea, enescianismul aduce un ethos singular. Lucrările artistului român sînt vădit diferite, chiar contravin spiritului vremii (cu apăsarea, coșmarul, anxietatea, absurdul, conflictul, destrămarea / dezorganizarea, pulverizarea a ceea ce e în firea lucrurilor). La stările conturate, în genere, în muzica contemporană, stări de neliniște, de stress, șoc, de straniu, insolit cu tot dinadinsul, lipsă de continuitate, agresivitate, morbiditate, deci orice creionează atmosfera de dezăgregare / diabolematică, Enescu vine cu măsura, proporțiile, echilibrul; în fond, cu acele elemente ce țin de starea de așezare în rînduială, cu elementele de logos, de unitate armonică / symbolematică. "Enescu propune o muzică /.../ a echilibrului regăsit, a împăcării contrariilor într-o superioară înțelepciune și logică a sentimentului, muzică aflată - astăzi sîntem obligați să o constatăm - în avans considerabil asupra timpului ei pe planul substanțialității afectului" [12:40]. Enescu oferă "calmul, echilibrul, elevația constantă. /.../ propune doar noblețea, măsura, logica și iubirea" [12:41]. El demonstrează, astfel, ceea ce Artistul poate fi, dincolo de tensiuni, nu evitîndu-le, ci asumîndu-le, dar, în același timp, reușind a le depăși, prin vocația de a se afirma întru ceea ce e etern și suprem.

Sintaxa muzicală, la Enescu, este marcată de o manieră puțin obișnuită de utilizare a elementelor de limbaj. Surprindem folosirea tonalităților în relațiile uzuale, dar și în cele de substituire subtilă prin relativă sau omonime. Melodia se face cu imitații foarte strînse, cu o economicoasă paletă motivică, dar creativă perpetuu prin autogenerare, variere, migrații, metamorfozări, ducînd la trasee multiple și totuși aceleași, deosebit de bogate și totuși simple. Contribuie, de asemenea, maniera de tratare a ritmului, a timbrului, a armoniei (apelul predilect la combinații de intervale: 3-ța mare-mică, 2-da, 4-ta și 5-ta mărită-micșorată; structura de terțe descendente, pentacordul ascendent etc.). Este o uluitoare capacitate de variere pe toate coordonatele (figuri ritmice, profiluri melodice, culoare timbrală, ambianță armonică, nuanțe dinamice, punere în pagină) activată de Enescu, și care face "secretul muzicii sale",

Scanned with OKEN Scanner

care asigură mobilitatea imaginii muzicale enesciene, al cărei grad o situează "printre cele mai pronunțate din întreaga istorie a artei sunetelor" [12:502]. Să mai adăugăm și înclinația lui Enescu de a crea forme. Cu deosebire, identificăm aceste aspecte, în creația de deplină maturitate, în acel grup de compoziții în genul preferat de către Enescu, cel al muzicii de cameră, din ultimii aproximativ 15 ani de viață în care a dat la lumină: *Quintetul op.29, Quartetul cu pian op.30, Quartetul op.22 nr.2, Simfonia de cameră pentru 12 instrumente op.33.*

Analiza sintactico-semantică a muzicii lui Enescu evidențiază caracterul acesteia. Sînt o serie de particularități ale 'textului' muzical, pe care încercăm a le prezenta:

- primordialitatea faptului melodic în actul compozițional, suflul larg al discursului muzical prin ambitusul neobișnuit al uriașului material melodic (încă din creațiile de tinerețe, precum *"Octetul pentru coarde"*);
- melodia continuă, ce se dezvoltă din propriile celule, cu o uimitoare capacitate de transformare lăuntrică. Celulele sînt alcătuiri formative / generatoare; ele devin adevărate unități tematice, creatoare de sens; sînt idei muzicale individualizate, ce se schimbă în variate apariții concrete, rămînînd însă recognoscibile tocmai ca idei conducătoare. Pascal Bentoiu propune, în această privință, "conceptul profilurilor" ca element primar cu care operează Enescu (elocventă este *Suita a III-a "Sătească", op.27*). La nivelul materiei motivice generatoare, impresionează forța și consecvența melodică, concizia dar și generozitatea melodică, prin multiplicarea și sinuozitatea liniilor, dispoziția polifonică excepțională (multiplicarea de voci);
- melodizarea intensivă este realizată prin întorsături și înnoiri, amestec de cunoscut și necunoscut, anticipații și discrete rememorări, prin flexibilitatea celulelor intonaționale. Transpare, permanent, o mare libertate în tratarea melodică, extrem de tematizată (în *"Oedip"*, spre exemplu, în Preludiu sînt conturate adevărate 'suprafețe' tematice: 'a Destinului', 'tema oedipiană' cu obsesia paricidului, 'misterul' în devenire insiduoasă, ca prevestire, dar și remușcare, sentiment de groază, de vinovăție - prezent în toată partitura -, 'tema Jocastei');
- melodia nesfîrșită și cantabilitatea, amintind de cîntecul de doină (în acel unicat, "Preludiul la unison" din *Suita I pentru*

Scanned with OKEN Scanner

orchestră op.9), bazate pe o mare economie, dar în tehnica de prefacere motivică;
- admirabila calitate a melodicului, în lieduri (*"Sept Chansons de Clement Marot" op.15*);
- intensa tematizare, densitatea obținută prin investirea cu sens a motivelor proprii, transformările progresive ale ideii muzicale, prospețimea asigurată prin mobilitate continuă (melodică, ritmică, agogică, de nuanțe, culoare, registrație, eventual orchestrație) și prin variație, suprapunere contrapunctică;
- remarcabila extindere și abundență tematică (Partea I a *"Octetului"*), prin asociere sau contaminare a celulelor de bază, impunerea unei imprevizibile desfășurări de teme considerabil de lungi, cu viață ritmică interioară și cu treceri dintr-o temă în alta, generînd starea de șerpuire, de continuitate și totodată de "mozaicare" la nivelul conținutului; ceea ce P.Bentoiu numește "miraculoasa unitate a șuvoiului muzical în pofida incredibilei fragmentări tematice, posibilitatea coexistenței în aceeași imagine muzicală complexă a oricărei combinații ori suprapuneri de teme" [12:164];
- favorizarea valorilor pur melodice și a celor armonice. O armonie complexă, de mare finețe și mobilitate, de claritate, naturalețe, dar și densitate și ambiguitate, acea instabilitate prin apel la disonanța armonică, mixarea intervalelor celor mai interesante: 3-ța mică descendentă, 4-ta perfectă ascendentă (sugerînd puritate și strălucire), pentacordul minor ascendent, surprinzător (finalul *Sonatei op.6*; Vivace, ma non tropo, Partea a III-a din *Quintetul op.29*). Este o manieră insolită de a utiliza intervalele muzicale, pe care Enescu și-o îngăduie: frecvența 3-ței micșorate, a 2-dei mărite; intervale ieșite din firea lor: 4-ta mărită (în *"Oedip"*, e simbol pentru motivul Omului în existența sa condiționată; în 'dialogul' cu destinul aspru și nedrept); cromatismul întors, 3-ța frecvent minoră și majoră, în aceeași formulă (în *"Oedip"*, de pildă, semnificînd ideea "că lucrurile au șanse egale pentru a fi mari sau mici, bune și rele, drepte și strîmbe, juste sau false, frumoase ca și urîte" [1:139]).

Enescu tratează intervalele și ca structuri: (structuri) de 3-te (șirul de 14 terțe descendente succesive din Finalul *Quintetului op.29*; sau, în *Quartetul de coarde op.22 nr.2*); structuri de 4-te (19 cvarte ascendente în Finalul *"Dixtuorului"*, 24 de cvarte descendente în Partea a II-a a *Simfoniei în Do*), octave sau

Scanned with OKEN Scanner

unison (*Quintetul op.29, Suita I op.9*); combinații de 4-te și 5-te, la diferite instrumente (*"Oedip"*, tabloul III, cu atmosfera bizară creată, sau "Menuetul lent" din *Suita I op.9*); celula cu 3-țe alternante (*Quartetul cu pian op.30*); celula alcătuită din ST și 3-ța mică (sau enarmonicul ei, 2-da mărită).

Enescu utilizează suspendarea tonală (cea mai accentuată, în *Suita op.28 "Impresii din copilărie"*), desenul diatonic și cromatic (tetracordul cromatic ascendent, dramatic, în *Simfonia de cameră op.33*; cromatismul descendent, făuritor al unei atmosfere de blîndețe, în *Quartetul cu pian op.30*), sfertul de ton cu efecte deosebite (*Sonata a III-a pentru pian și vioară op.25*, *"Oedip"* - subtile armonii modale); în esență, reușind o bogăție politonală (cu totul remarcabilă în *Quartetul op.22 nr.2*), o personală densificare și rarefiere polifonică și armonică a discursului muzical, ilustrare a conceptului mai larg al "plăjilor armonice" - propus de către P.Bentoiu - (identificabil, mai ales, în *Poemul "Vox Maris" op.31*).

Analiza semiotică a conceptelor gîndirii muzicale enesciene lămurește în direcția unui limbaj muzical extrem de elaborat, prin excepționala activare a virtuților acestuia, definind caracterul personal al creației muzicianului român.

Ca principiu fundamental, este polifonia; de altfel, Enescu mărturisește: "eu sînt prin însăși esența mea un polifonist /.../. Mi-e groază de tot ce stagnează. Pentru mine, muzica nu este o stare, ci o acțiune, un mănunchi de fraze care exprimă idei și mișcări, într-un sens sau altul" [2:52]. Abordarea sintaxei enesciene edifică asupra particularizării pronunțate a scriiturii polifonice, a predilecției pentru o polifonie de tip distributiv. O caracteristică a enescianismului este perfecționarea gradată și prin acumulări a resortului melodic, devenirea continuă, prefacerile travaliului tematic multiplu în dialogul vocilor susținute de dispunerea polifonizată, precum și împletirea contrapunctului armonic și armoniei polifonizate într-un limbaj tonal lărgit.

Treptat, de la polifonia multi-melodică, pe traiectul operei sale, Enescu evoluează spre heterofonie (constituirea unui discurs muzical prin asocierea unei melodii date cu variante ale ei și tratarea simfonică în marea tradiție a simfonismului în care Enescu se înscrie).

Subtilitatea și complexitatea 'textului' enescian, cu sugestia de nostalgie, dînd caracterul unei misterioase desăvîrșiri,

Scanned with OKEN Scanner

își află sursa în improvizația liberă și totuși controlată a unor nuclee motivice din care se desfac noi trasee complementare, în maniera originală de a întrepătrunde vocile pînă la identificarea lor heterofonă.

Heterofonia este o tehnică decisivă a enescianismului, în complementaritate cu unisonul și monodia. Procedeul, dedus din arta populară, "dar în cea mai mare parte inventat", dovedindu-se "atît de fertil în creația muzicianului" [12:272], sub forma unor momente (în *Simfoniile a II-a și a III-a*, în *Quartetul cu pian op.16*), este consecvent folosit de către Enescu începînd cu *Quartetul în Mi bemol pentru coarde* și extins la domeniul orchestral, precum în: *"Oedip"* - aria Sfinxului, în Actul II, e o uriașă monodie heterofonizată. Conceptul heterofonic, în această dramă lirică, apare în determinarea relației voce-orchestră, dar și pur instrumentală -; *"Vox Maris" op.31* - poem programatic, cu o scriitură orchestrală, heterofonică, în esență -; *Suita "Sătească" op.27* - discretă heterofonie, ce ajunge, pe parcurs, la maxima diversificare. Mai ales, în muzica de cameră, se observă o aplicare prelungită a principiului heterofonic în organizarea discursului: *Sonata în fa diez pentru pian op.24 nr.1*, *Sonata op.25 "în caracter popular românesc" pentru pian și vioară*, *Sonata pentru pian în Re op.24 nr.3*. Grupul final al lucrărilor camerale *(Quintetul op.29, Quartetul cu pian op.30, Quartetul op.22 nr.2, Simfonia de cameră op.33)* aduce conceptul unei heterofonii generalizate, de extraordinară subtilitate; "heterofonia enesciană constituie punctul cel mai avansat al unei tehnici polifonice excepționale, la care însuși genialul muzician a ajuns doar în urma unei evoluții destul de îndelungate, și care - judecată ca o categorie a gîndirii muzicale - presupune, întru aplicarea ei, niște calități fundamentale (auz interior, memorie, imaginație sonoră)" [12:432-433].

În același context, se impune, ca element formativ principial și purtător de sens, monodia. Cu Enescu, deslușim o întoarcere la străvechea monodie, pe care el o valorizează, adesea, pe durate neobișnuite, în chip strălucit. Să amintim, doar: Partea a V-a, "Air", din *Suita a II-a pentru orchestră op.20* (o lungă monodie acompaniată) și acea partitură cu totul neobișnuită, ce frapează, "Preludiul la unison" din *Suita I pentru orchestră op.9*, miraculos exemplu de monodie realizat de către

Scanned with OKEN Scanner

Enescu. Cu aceasta, ajungem la un alt concept muzical, frecvent în creația enesciană: unisonul.

Consecință a autonomiei melodice (principal mijloc de comunicare, cum am arătat, deja), unisonul este prezent în toată componistica lui Enescu, trecut de la polifonie la heterofonie. Am menționa, ca ilustrare, unisonul, ca început, în *Rapsodia a II-a op.11*, în *Quartetul cu pian op.16*, *Suita "Sătească"*, Partea I a *"Octetului" de coarde op.7*, *Simfonia I*. De asemenea, unisonul absolut pian-vioară din Partea a V-a "Cîntec de leagăn" din *Suita "Impresii din copilărie"*, unisonul (cu octave) din Coda la *Quintetul în la op.29*, din Partea a III-a a *Quartetului cu pian op.30* sau *din Sonata pentru pian și vioară op.6*, din finalul Actului III al tragediei *"Oedip"* (după ce eroul și-a străpuns ochii, într-un lung pianissimo toate instrumentele cîntă în unison, prelung, semn al ușurării, al potolirii tensiunii, al stingerii suferinței), culminînd cu cele 139 de măsuri în unison absolut ce fac "Preludiul la unison" din *Suita I pentru orchestră op.9*.

Sintaxa enesciană este profund sugestivă prin procedee pe care autorul le folosește cu știință și dezinvoltură, în special: mobilitate, complexitate, transformism, variere. Muzicianul este reprezentativ pentru dezvoltarea modernă a categoriei variaționale, pînă la variația continuă (*Suita op.20*), varierea perpetuă a datelor structurale (melodice, ritmice - asimetrie și poliritmie în grad superior, cum aflăm în Partea a III-a "Gigue" din *Suita a II-a pentru orchestră op.20* etc.). Conductul melodic devine mlădios, unduitor, cu calități nebănuite de a tematiza prin aspirația către variere; nuclee motivice sînt reluate, dar necontenit metamorfozate; precum în cîntul popular - în care se în-temeiază -; substanța sonoră enesciană cunoaște o dezvoltare polidirecțională, dar într-o ordine exemplară, desfășurîndu-se în forme libere, totodată clare, de echilibru. Enescu ajunge la maxima variere, semnificativă pentru apariția tendinței de apropiere, în care, de fapt, se întruchipează mișcarea mai largă a spiritului. Transformismul continuu este impresionant; un transformism tematic, inclusiv al aceluiași motiv în cele mai felurite înfățișări - procedeu enescian de continuă deducere melodică a unui lung parcurs din foarte puține motive ori chiar dintr-un singur motiv; exemplu grăitor este *Suita "Sătească"*: în partea Moderato malinconico, ma senza lentezza, ni se dezvăluie "12 reluări ale aceluiași motiv, transformat în diverse feluri: prin

Scanned with OKEN Scanner

simplificare, prin distorsionare intervalică, în progresie descendentă, prin păstrarea doar a schemei ritmice, în fine revenirea la exact forma inițială" [12:437].

Impunătoare este complexitatea scriiturii enesciene: masse fonice de mare întindere, cu un fel de maiestuozitate; în *Simfonia a III-a op.21*, se ajunge la sisteme de cîte 40 de portative, controlate în totalitate de geniul lui Enescu, care aude în cel mai fin detaliu. În genere, muzicianul oferă partituri generoase; *"Oedip"* cuprinde, de pildă, peste 500 de pagini.

Neîntrerupta țesătură contrapunctică, canon, imitație, asimetrie a măsurii, accente ale ritmului, tehnica simfonică dezvoltată pe baza ideii ciclice susțin caracterul impozant și faptul dramatic, cu sugestii complexe, ale creației enesciene, în care se conturează probleme grave ființiale: raportul om-destin, legătura om-lume-cosmos, trăiri sufletești între avînt și liniștire; în genere, mișcarea sufletului omului în cele mai tăinuite dimensiuni și manifestarea sa în diverse situații de viață, omul aflat în singurătate, ca și în societate.

O categorie exploatată cu rafinament de către Enescu este timbrul. Compozitorul îmbină sonorități dintre cele mai diverse, realizează prefaceri și dinamizări timbrale, mixaje între instrumente. De exemplu, în *Suita a III-a pentru orchestră "Sătească"*, obține sonorități sugestive pentru experienta geocosmicului, a omului ca destin cosmic, folosind harpa, celesta, instrumente de percuție, ca și îmbinările tromboni-trompete ori chiar glasul eterat al saxofonului soprano. În *Simfonia de cameră op.33*, ambianța timbrală determină atmosfera lucrării, într-o formație ce adună 7 suflători (flaut, oboi, corn englez, clarinet, fagot, corn, trompetă), 4 instrumente de coarde (vioară, violă, violoncel, contrabas) și pian; autorul a abordat ansamblul "prin prisma raporturilor firești ce se pot stabili între puterile fonice și timbrele respective" [12:529]. O formulă timbrală rară aduce *Dixtuorul op.14* - admirabilă piesă cameralâ, contopire a două clasice quintete de suflători; 10 instrumente rezonează asemeni unei mari orchestre, datorită capacității uimitoare a lui Enescu de a practica o magnifică combinare de timbruri și, prin aceasta, de a obține o varietate sonoră amplă. În același sens, se impune luxuriania instrumentală în *Quartetul op.22 nr.1* sau în poemul *"Vox Maris"*, în care surprindem inedite împletiri heterofone ale

Scanned with OKEN Scanner

timbrurilor, prin îmbinarea orchestrei cu vocea umană (tenor şi cor); ceea ce găsim şi în *Simfonia a III-a* (Partea a III-a), unde vocile (introduse în vocalize) sînt integrate orchestrei, corul fiind tratat ca un instrument în ansamblul orchestral, împreună cu orga.

Cunoaşterea tainelor instrumentelor, cu predilecţie ale viorii şi pianului, i-au îngăduit lui Enescu explorarea sonorităţilor celor mai 'naturale', cum stau mărturie pilduitoare *Sonata a III-a op.25 "în caracter popular românesc"* sau *Suita "Impresii din copilărie" op.28*. Autorul se identifică, propriu-zis, cu posibilităţile de exprimare ale viorii şi pianului.

Combinaţii abile de instrumente foarte deosebite timbral, rar sau deloc folosite, asocieri şi disocieri timbrale operate într-un fel nemaiîntîlnit pînă la el, jocul măiestrit al registrelor, maniera aparte de a folosi orchestra şi de a interfera planurile vocal şi instrumental culminează în *"Oedip"*. Capodopera lui Enescu se caracterizează printr-o "neobişnuită potenţialitate de contraste timbrale, întrucît se pot plia, suda sau contrapune cele mai felurite îmbinări, dînd naştere la timbruri policrome" [11:262]. Opera impresionează prin culori orchestrale pure, prin înclinaţia pentru orchestraţia auletică ce trimite la instrumentele vechilor greci (aulos-ul, flautul), dar şi la cele ale românilor (naiul şi fluierul). Compozitorul activează o tehnică specială de orchestraţie, demonstrînd cunoaştere şi naturaleţe în manevrarea timbrului pur, perfecta dozare coarde-suflători, ca şi ansamblu orchestral-voci umane. În *"Oedip"*, Enescu "dezvoltă la maximum orchestraţia, aşa că opera sa e o adevărată simfonie dramatică, în care principalul comentator al acţiunii e polifonia instrumentală" [6:195]. Remarcăm rolul corului, dar orchestra este principalul factor activ. "Unul din secretele mari ale partiturii îl constituie permanent schimbătoarea culoare la nivelul orchestral. Cantitatea informaţiei pe acest plan se situează la cota cea mai înaltă atinsă de muzica de operă a veacului" [12:293]. În cea mai de seamă creaţie enesciană, se reliefează o manieră cu totul personală de a trata cîntarea şi vorbirea, apelul la declamaţie: în cele 3 teme fundamentale, identificate încă în Preludiu (tema Jocastei, motivul paricidului şi sugerarea dialogului Oedip-Sfinx), ce cuprind esenţa dramei; ulterior, în Actul II, scena Oedip şi Sfinxul, moartea Sfinxului, şi în Actul III, într-o muzică depărtată, de coşmar - demersul solistului -, "vehiculează

Scanned with OKEN Scanner

spărturi de motive, cioburi rămase după dezastru, în timp ce recitativul în Sprechstimme al eroului conține la rîndul său o sumă de alte spărturi de celule, încă mai deteriorate, dar totuși recognoscibile" [12:282]. Ceea ce reușește Enescu este nu atît integrarea recitativului în orchestral, cît o quasiinstrumentalizare a vocilor.

Subtilitățile registrației, definitorii enescianismului, în dialoguri de blîndețe sau mare dramatism (cum e *Quintetul op.29*, prin grupul coardelor și pian), ating punctul culminant (susținînd dramatismul) în opera *"Oedip"*, din care transpare o sonoritate stranie, gravă, și totuși discretă, de mare simplitate. Momentul maxim în destinul tragicului personaj, momentul străpungerii ochilor, este redat printr-o soluție subtilă și eficientă: "O intuiție timbrală cu totul ieșită din comun", în Actul III, prin încredințarea unei părți din "melopeea instrumentală unui saxofon alto!" [12:282]. Încheierea operei, aducătoare a izbăvirii, a seninătății atinse în fine, este realizată prin discursul orchestral în registru grav, ce face a se auzi sunete eterate, într-un lung pianissimo.

Subliniem și expansiunea dinamică, în genere, pe care Enescu o pune în act. De la nuanțele cele mai mici, murmurate, de la șoapta muzicală (în *pppp*), la nuanțele cele mai pătrunzătoare și viguroase, puternice (în *sff, fff, rfz*), Enescu se mișcă cu dezinvoltură în dinamica muzicală; exemple elocvente, alături de *"Oedip"*, sînt *Suita nr.2 pentru pian op.10, Quartetul op.30, "Simfonia de cameră" op.33.*

Un element semnificant pentru caracterul muzicii lui Enescu este și aspectul grafic al partiturilor, prin indicațiile deosebit de minuțioase pe care autorul le face; sînt indicații foarte precise, în detaliu, privind intensitatea, accentele, mișcarea, nuanțele, respirațiile, semne dincolo de care trebuie să identificăm intenția creatorului referitoare la natura expresiei muzicale. Recunoaștem, o dată în plus, artistul complex și profund, ce are conștiința înrădăcinată a datoriei față de partitură - imagine a ceea ce trebuie să se audă, prin execuția ei. Și în acest plan, Enescu este un inovator; terminologia, ca atare, folosită de el aduce notații nu doar abundente, ci și rar utilizate, în genere, pe care le considera absolut necesare pentru realizarea, în execuție, a gîndirii sale.

Scanned with OKEN Scanner

Partiturile enesciene au un aspect grafic nemaipomenit; sînt împînzite cu semne metronomice, agogice, de suplețe dinamică și diversificare timbrală, care dau seama de voința compozitorului întru lectura cît mai apropiată de mesajul ce se urmărește a fi transmis. Ținînd cont de interpretul Enescu, încărcătura partiturii ne apare firească. Exemple relevante sînt: *Sonata a III-a op.25 "în caracter popular românesc"*, *"Oedip"*, *Quartetul op.22 nr.1* - "o pagină enesciană din acest quartet e frumoasă ca un desen în peniță de mare complexitate", observă Pascal Bentoiu [12:239] -. De asemenea, *Suita "Impresii din copilărie"* oferă însemnele extraordinarei capacități a muzicianului de a valorifica la maximum resursele instrumentale ale pianului și viorii; în partea intitulată "Bătrînul cerșetor", găsim notații de mare finețe: *"mp, un poco rancamente ma dolce e mesto"*, continuate cu *"lamentoso, patetico, tremando"*; în partea a VII-a "Luna": *"Sognando, con grazia, dolcissimo, lusingando, quasi addormentato"*; în cea de-a VIII-a, "Vîntul în horn", traducerea onomatopeică pe care o află în viață genialul violonist, este cerută prin: *"quasi sul ponticello, un poco flautato, scivolando, non vibrato"* etc.

Valorificînd, original, toate elementele obiective ale limbajului muzical, Enescu dă soluții majore muzicii în primele decenii ale sec. XX. În acest sens, subliniem și modalitatea sa de a cultiva 'forma'.

Creator ce impresionează, în contextul muzicii moderne, printr-o "uimitoare și destul de singulară consecvență" [23:339] cu "forma de echilibru care își are linia lăuntrică bine definită" - cum preciza chiar el [3:46] -, George Enescu și-a îngăduit o "libertate excepțională pe planul formei muzicale în ansamblul ei" [23:340]; firească la un artist de geniu, născută fiind din chiar nevoia de a comunica un conținut expresiv revelator suprem pentru ființa umană.

Enescu a încercat și a excelat în aproape toate genurile și formele muzicale: *vocal* - a scris aproximativ 40 de lieduri, dintre care 13 au primit număr în catalogul creației: *"Trei melodii" op.3 pe versuri de Jules Lemaître și Sully Prudhomme, "Sept Chansons" pe versuri de Clement Marot op.15, "Trei melodii pe versuri de Fernand Gregh" op.19*; *instrumental* - piese, de la formele cele mai simple, la forme mari (Sonatele); *cameral* - trio-uri, quartete, quintete, octet pentru coarde, dixtuor

Scanned with OKEN Scanner

pentru suflători, muzică pentru orchestră de cameră; *simfonic* - suite, rapsodii, simfonii; *dramatic* - tragedia lirică *"Oedip"*. Este remarcabilă libertatea manifestată în creație, la nivelul formei. Practic, artistul român generează forme noi; ca exemple, am aminti: *"Uvertura de concert" op.32* - îmbinare personală între rondo și rapsodie; *"Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră" op.8* - poem, fantezie liberă; *"Simfonia de cameră" op.33* - în formă de sonată, pentru 12 instrumente de suflat, coarde și pian; *Simfonia a III-a op.21 în Do*, "o imensă fantezie de orchestră, putînd fi interpretată ca o meditație în 3 acte - poeme asupra muzicii însăși" (G.W.Berger) [27]. Încă din *opusul 7, "Octetul" pentru coarde* (datat 1900), se întrevăd, în germene, dezvoltările ulterioare ale enescianismului privind stăpînirea riguroasă, din punct de vedere formal, și suflul amplu, impetuozitatea expresiei.

Proteismul formelor muzicii lui Enescu este în spiritul celui care, apelînd la aproape toate 'formele clasice', reușește un act de re-creare originală potrivit conținutului ideatic, respectînd nu schemele, ci principiile logicii muzicale. Enescu lucrează de la material către schemă. Forma; la el, se naște direct din material, în procesul constituirii discursului, iar nu din scheme abstracte oferite de tradiția muzicii. Se prezintă, astfel, muzicianul de geniu, imprevizibil în invenție și în idealizarea posibilelor întruchipări, demonstrînd libertate față de 'tipare clasice'.

În maniera singulară, Enescu se impune prin echilibrul și cursivitatea formei, sub semnul tendinței permanente de a o lărgi, modifica, de a o apropia de exigențele limbajului său.

Se cuvine a sublinia dragostea sa constantă pentru genul muzicii de cameră - "artă de esență unde cele mai mici detalii prind relief și converg spre cuprinderea și transmiterea conținutului emoțional" [23:3]. Enescu a cultivat cele mai diverse specii ale genului instrumental cameral: sonata sau suita pentru vioară, pentru violoncel și pian, quartetul de coarde, quartetul cu pian, quintetul. Cu totul remarcabilă este preferința sa, în genul muzicii de cameră, pentru mari ansambluri, puțin uzitate: octet, dixtuor, orchestră camerală, cărora le-a consacrat lucrările de excepție: *"Octetul" pentru coarde op.7, "Dixtuorul" pentru suflători op.14, Quintetul cu pian op.29, "Simfonia de cameră" pentru 12 instrumente solo op.33*. Multe dintre piesele camerale ale lui Enescu sînt marcate de stilul concertant; este acea inedită

Scanned with OKEN Scanner

sinteză pe care muzicianul român a atins-o în lucrările de maturitate - prefigurată fiind încă din creația timpurie -, prin apropierea și contopirea stilului cameral și celui concertant. Și astfel, avem o explicație privind acea unică putere a compozitorului de a elabora mereu noi forme, de a găsi cele mai variate originale modalități de expresie; iar aceasta, în desfășurări intensive și extensive de factură simfonică. De la *Sonata op.6* și *Octuorul op.7*, prin *Quartetele op.16, op.22 nr.1*, prin *Sonatele op.25* și *op.26*, culminînd cu *Suita "Impresii din copilărie" op.28*, *Quintetul op.29*, *Quartetul op.22 nr.2* și pînă la ultimul opus definitivat, *Simfonia de cameră* ce încununează opera de o viață, "Enescu trece dincolo de convențiile genului (muzică de cameră) prin aderarea la ideea finalismului clasico-romantic, prin potențarea cu adevărat maximă a dezvoltărilor tematice coordonate în viziunea unui simfonist și constructor de uriașă capacitate de invenție și realizare" [27:96].

Un exemplu superior pentru forma generată din conținutul de idei oferă opera *"Oedip"*, o tratare liberă a formelor consacrate. "Fiecare act reprezintă o mișcare de simfonie", consideră Octavian Lazăr Cosma [11:288]. Enescu însuși atrage atenția asupra faptului că *"Oedip"* e clădit pe un plan simfonic. Prologul este o fantezie, Actul II este în formă complexă tripartită, Actul al III-lea are, de asemenea, o structură complexă, pe principiu variațional (14 scene sau momente), Epilogul este un rondo bitematic cu elemente de sonată [cf.5:254]. Referitor la această lucrare centrală în creația enesciană, impresionant este motivul, obsesiv, oedipeic - acel șoc primordial obținut încă din Preludiu și întîlnit pe tot parcursul operei -, care devine tonalitate și formă!

Prin fiecare dintre lucrările enesciene, își găsește ilustrare convingătoare în creația artistic-muzicală *unitatea în ansamblul semiotic* ce relaționează *conținut și expresie*, *substanță* ('text' și imagine) și *formă* ('discurs' și enunț).

Ethos-ul muzicii lui George Enescu este profund marcat de profilul folclorului muzical românesc. Pecetea melos-ului popular e identificabilă în cîteva importante modalități: prin prezența unor citate din filonul folcloric (*"Poema Română"*, cele *2 "Rapsodii Române"*, *Sonata a II-a pentru pian și violoncel op.26*), prin teme inventate în spiritul muzicii poporului (în "Preludiul la unison" din *Suita I pentru orchestră*, *Sonata a III-a*

Scanned with OKEN Scanner

pentru pian op.24, Suitele "Impresii din copilărie" și *"Sătească"*, opera *"Oedip"*), prin intonații (chiar dacă nu foarte evidente) ce impregnează temele cu caracter personal (*Simfonia I, Sonatele a II-a* și *a III-a "în caracter popular românesc" pentru pian și vioară*. Despre cea din urmă, însuși autorul a ținut să precizeze: "toate temele îmi aparțin" [4:21]); *Sonata în Re pentru pian op.24 nr.3, Suita a II-a pentru orchestră op.20.*

În ansamblu, creația lui Enescu prezintă sensibile afinități cu melodica, ritmul, intonația baladei populare, ale colindei, bocetului, doinei și jocului, ale repertoriului păstoresc. Artistul realizează o muzică absolut originală în expresie și întrucît aceasta e adînc ancorată în străvechiul folclor românesc.

Abordarea instanței sintactico-semantice a discursului enescian evidențiază apelul la intervale și relații specifice cîntecului popular, folosirea sistemului tonal lărgit prin interacțiunea scărilor modale, construirea gamei prin dispunerea în oglindă, preponderența factorului cromatic și obținerea, astfel, a unui larg diapazon: lărgirea scării prin introducerea treptelor enarmonice (mai mult de 12 sunete), folosirea sunetelor netemperate (sfertul și trei-sfertul de ton), rezultînd o scară de 20 de sunete - ca în Aria Sfinxului, din *"Oedip"* -, totodată, și scări muzicale eliptice (cu număr redus de trepte); fantezia în varierea ritmică și metrică, a tempo-ului și nuanțelor, rubato-ul în organizarea discursului muzical, pitorescul coloritului, demonstrînd o deosebită capacitate de a centra totul pe un ton fundamental și de a da, astfel, sentimentul întregului.

Despre relația intimă a muzicianului cu folclorul spațiului cultural natal aflăm din chiar mărturiile lui Enescu; iată cuvintele sale, dintr-un interviu acordat, în decembrie 1928: "Prima încercare am făcut-o cu *"Poema Română"*. Cele două *" Rapsodii Românești"* instrumentează motive populare, prevăzîndu-le pe unele cu un sens dinamic. În ultima mea sonată pentru vioară, întrevăd o dezvoltare posibilă pentru viitor: a crea în caracter românesc, fără aservirea la motiv. /.../ [semn pentru, n.n.] marele respect pe care îl port muzicii populare" [5:187]. Aflăm, de aici, concepția celui care a știut a-și origina, valoric, creația în straturile folclorice cele mai autentice, în arhealul culturii al cărei exponent de geniu a fost. "Marea cucerire a geniului enescian, și totodată marele său secret, cheia sa, a stat în (re)întoarcerea și (re)fondarea muzicii pe arhealitate" [1:75].

Scanned with OKEN Scanner

În marile etape creatoare, adolescentul, tînărul și maturul Enescu compune permanent, raportîndu-se, într-un fel sau altul, la sensurile folclorului neamului său, "singura - să-i zicem - influență la care Enescu s-a păstrat deschis pînă la urmă" [12:180]. În lucrări de început, precum *"Poema Română" op.1* (1897), *"Octuorul" op.7* (1900), *"Rapsodiile Române" op.11 nr.1* și *2* (1901-1902), *Suita I pentru orchestră op.9* (1903), *"Dixtuorul" op.14* (1906), descoperim rezonanța cîntecului popular românesc în intimitatea idiomului enescian; o contopire a naționalului sublimat, a filonului propriu compozitorului și a ecourilor impresioniste din muzica europeană a vremii.

O perfectă simbioză a folclorului și limbajului enescian, o sinteză a naționalului și universalului (cu elemente de clasicism, romantism și impresionism) caracterizează întregul parcurs creator, trecut prin *Suita a II-a pentru orchestră op.20* (1915), *Sonata a III-a "în caracter popular românesc" op.25 pentru pian și vioară* (1926), *Sonata pentru pian și violoncel în Do op.22 nr. 2* (1935) - cu finalul "à la roumaine" -, pînă la lucrările de o forță emoțională cutremurătoare ale ultimilor ani: *"Uvertura de concert" pentru orchestră op.32* (1948), poemul simfonic *"Vox Maris" op.31* (1950), *Quartetul de coarde op.22 nr.2* (1951), *"Simfonia de cameră" pentru orchestră op.33* (1954). Într-un același context semantic, în care expresia muzicală întemeiată în folclor - folclor spiritualizat, metamorfozat - este legată de sentimente și idei general umane, se integrează cele 3 simfonii, ce constituie semnele unor etape distincte, pe parcursul a circa 15 ani, în care recunoaștem evoluția muzicianului: *Simfonia I în Mi bemol op.13* (1905), *Simfonia a II-a în La op.17* (1913), *Simfonia a III-a în Do op.21 pentru orchestră, pian, orgă și cor* (1919). Sînt lucrări mari, în tonalități majore simbolic alese, și care dau seama despre artistul al cărui *mesaj* este: *armonia, echilibrul, lumina*; respectiv, *un mesaj al fundamentelor, al esențelor și al înaltului aspirațiilor spirituale ale omului.*

Enescu a compus 'în spirit țărănesc', folosind, totodată, și procedee lăutărești - semn grăitor pentru realitatea că el a cunoscut îndeaproape modurile de interpretare lăutărești, ce au reprezentat un adevărat stimulent creator pentru muzicianul format la marile școli europene: germană și franceză. Așa-numita gamă lăutărească (un minor armonic cu treapta a IV-a ridicată) este modul Părții I, Allegro molto moderato e grave, din *Sonata*

Scanned with OKEN Scanner

în fa diez pentru pian op.24 nr.1. De asemenea, *Sonata "în caracter popular românesc" op.25* - "capodoperă unică în evoluția sonatei pentru pian și vioară" [4:323] - absoarbe întreaga poezie populară, cu nostalgia dar și cu notele de umor, susținute prin elementele lăutărești ce-i dau un farmec aparte. În chiar opțiunea pentru titulatura acestei sonate - asupra căreia Enescu lămurește: "Nu întrebuințez cuvîntul de stil pentru că el arată ceva făcut, în timp ce cuvîntul caracter exprimă ceva existent, dat de la început" [3:49] - aflăm semnificațiile majore pe care compozitorul le conferă culturii tradiționale românești în valoarea ei deplină, de la care s-a revendicat mereu, fiindu-i întemeiere a creației sale. Despre această remarcabilă lucrare, Enescu nota - într-o scrisoare către Marc Pincherle, la 1935 -: "este rodul fuziunii modului de exprimare folcloric românesc, esențialmente rapsodic, cu natura mea de simfonist înnăscut", o piesă elaborată după "o lungă perioadă de asimilare organică" în baza căreia a putut să concilieze "cît mai armonios posibil aceste două genuri incompatibile în aparență" [apud 4:21-23]. Grandioasa și reprezentativa lucrare, prin care "din nou, compozitorul realizează o sinteză creatoare" [23:334], această a *III-a Sonată pentru pian și vioară* impresionează prin inspirata rezolvare stilistică: un conținut spiritual românesc, într-o formă de tradiție universală (sonata). Părțile (Moderato malinconico, Andante sostenuto e misterioso, Allegro con brio, ma non troppo mosso) formează un tot muzical de inedită elaborare melodică "plină de inflexiuni specifice muzicii populare" [id.]. Partitura oferă un 'text' extraordinar de complex, în care se împletesc elemente de baladă, rapsodie, 'cîntec lung' , rondo, elemente de ordin improvizatoric. *Sonata "în caracter popular românesc"* este, totodată, suprem semnificativă pentru stilul instrumental al creațiilor enesciene de gen. Fondul intonațional izvorînd din caracteristici ale instrumentalismului popular - cu melisme particulare - își află originală expresie în stilul compozitorului ce apropie și contopește "două concepte bine delimitate în muzica romantică: conceptul concertant și cel de cameră" [23:327]. Este, aceasta, caracteristica și a *Suitei pentru violină și pian "Impresii din copilărie" op.28*, un cuceritor poem instrumental în zece "tablouri sonore închinate satului românesc, în care își află rost atît rezonanțe de afinitate impresionistă, cît și inflexiuni de expresie naturalistă" [27:95].

Scanned with OKEN Scanner

Îndeobște, Enescu se pronunță pentru procedeul de sinteză a unei dramaturgii simfonice, în configurații de discurs cameral-concertant, inserînd modalități rapsodice, cu aspecte lăutărești uneori.

Stăruința asupra temeiurilor românești ale enescianismului își găsește cuvenita argumentare în analiza semiotică (prin unitatea sintaxă-semantică-pragmatică) a 'textului' muzical al artistului. Deslușim, astfel, fizionomia psiho-etică a 'omului românesc' activată prin limbajul muzical. Muzica lui Enescu este una întru românesc, cu marea ei libertate în formă, cu varierea continuă în ondulatoriul caracteristic neîntrerupt, cu întemeierea lexematică a unui limbaj modern pe 'sintagme arhetice' (intervalul de terță, primordial; bitonul de terță, simplă sau pendulatorie - mare-mică - ; cvarta perfectă, dar și mărită; o seamă de celule minimale, motivice), menținînd ceva din caracterul de oralitate (al folclorului) prin chiar discursivitatea muzicii sale.

Dragostea și prețuirea arătate pentru țăranul - creatorul anonim al unui tezaur de spiritualitate extraordinară - le-a făcut cunoscute Enescu în sunetul muzicii ca și în cuvînt. El a înțeles legătura de suflet a țăranului român cu muzica ce are pluralã funcționalitate în viața sa. Despre melos-ul popular, Enescu spunea: "Este perfect. /.../ Țăranul român poartă muzica în el /.../ muzica este tovarășa sa; ea îi calmează temerile, care îl copleșesc, îl ajută să împrăștie <<dorul>>, nostalgia inexprimabilă care îl frămîntă. Născută din suferințele poporului român, muzica lui este dureroasă și nobilă chiar în ritmurile săltărețe ale dansurilor rapide. Așa cum este ea, această muzică este una din comorile cu care România se poate mîndri cel mai mult" [28].

Ethos-ul muzicii lui Enescu este inconfundabil prin maniera de a opera la nivelul sintaxei muzicale, cu "acceptarea, între primele cauze și temeiuri ale actului compozițional, a unui anume sens al melodismului, al ritmicii, al sonorității, aflat nu în descendere directă, ci în relație inefabilă cu lumea atît de bogată a creației populare" [12:392].

În genere, culoarea națională este realizată prin crîmpeie asimilate în limbaj, prin armonii adecvate și sugestii timbrale, anumite desene intonaționale, gruparea formulelor în fragmente de mari dimensiuni, inegale, ritmul liber ca și arhitecturarea

Scanned with OKEN Scanner

liberă. Pendularea originală între tematism și a-tematism, continuitate și variație melodică (în plurale modalități: unison, monodie, omofonie, polifonie, poliheterofonie), ritmică (ritmul divizionar, ritmul parlando-rubato), de tempo, amestec de rapeluri și anticipații prin mobilitatea și transpunerea, în procedeul repetării variate, a celulelor, chiar a sunetelor (analiza în infrastructura muzicală reliefează anumite morfeme, moneme și lexeme - amintite mai sus - ce conferă caracterul personal al sintaxei enesciene) - toate acestea contribuie la investirea cu diverse sensuri expresive a materialului muzical. Enescu probează o uimitoare ușurință în a îmbina minor și major (balansul terțelor, respectiv al modurilor - relevant în *Simfonia a III-a*; aici, modul Do e major, dar și cu tente ale minorului), în a alterna cromatic și diatonic (schimbă structura modală trecînd de la diatonicul pur la cromaticul tensionat), obținînd lărgiri tonale și densificări modale (ilustrative sînt *Quartetele op.22 nr.1* și *2*). Nucleele, de la care pornește, impresionează prin economie, ca și prin puterea de a genera continuu și de a se auto-genera; de multe ori, ceea ce pare a fi încheiere e început pentru ceea ce urmează și care, la rîndu-i, revine la ceva anterior. Integrarea recitativului epic (desfășurat deseori pe un penta- sau hexa-cord), permanentele transformări ale motivelor, susținerea vocilor în canon (precum în *"Octet"*), elaborarea conductului muzical pe un motiv ondulat (Partea a II-a, Andante molto sostenuto ed espressivo, a *Quartetului op.22 nr.2*) trimit la aria semantică a mișcării sufletului omenesc, în genere, în intimitatea cea mai profundă, cu treceri în diverse stări între reverie și patetism, între bucurie și durere. Ajungînd la o concizie exemplară, a unei muzici de esență, spre exemplu în *Quartetul op.22 nr.2 în Sol*, Enescu realizează un discurs de maximă transparență, de echilibru și luminozitate, apelînd la scriitura polifonică "în linii sumare dar foarte expresive" [23:337].

Permanenta întoarcere la origine și temei e expresie esențială a chipului propriu de a fi, transfigurare a melos-ului românesc în topos-ul muzical al lumii, împlinire a singularului în universalitate. Prin muzică, Enescu atinge un nivel de ființare, conștientizare a datului românesc arheal și transfigurare a acestuia în limbajul universal modern.

Este semnificativ melodismul *"Octetului"* pentru inspirata generalizare a intonațiilor cîntecului și jocului popular. Deja cu

Scanned with OKEN Scanner

această lucrare de tinerețe, Enescu manifestă viziunea de mare sinteză europeană; determinațiile relevante românești se topesc într-un ansamblu valoric de mare generalitate, în care se întîlnesc majorele însemne ale artei muzicale de pînă atunci: clasicism, romantism, impresionism, precum și inflexiuni ale cîntării religioase bizantine și gregoriene.

Dînd expresie dintru început unor virtuți ce așează mai mult la suprafața sufletului românesc, *"Rapsodiile Române"* dezvăluie discreția trăsăturilor acestuia. Sînt două fețe ale aceluiași chip: veselie, dinamism, optimism, vigoare, exuberanță, umor - mai ales, în *Rapsodia I în La*, ctitorită în principal pe caracteristicile jocului / dansului popular românesc, cu vivacitatea ritmică și într-o orchestrație strălucitoare, de la ritmul de horă boierească pînă la iureșul din final - ; replica - în *Rapsodia a II-a în Re*, cu caracter de poem, predominînd cîntecul - e a fondului meditativ, poetic, de generoasă cantabilitate, cu nostalgia, chiar jalea românului, dar în ambianța generală a unei vitalități sănătoase, echilibrate.

Apartenența la universul liric românesc transpare din *Suita I op.9 pentru orchestră*. "Preludiul la unison" - Partea I a *Suitei* - e o magnifică valorificare a ideii melodiei nesfîrșite a doinei; strălucit exemplu de monodie, cu ecouri folclorice, cu linia "melodică unică prin lărgimea suflului ei în toată literatura muzicală universală", *Preludiul* aduce "principiul melodic al doinei, potențat la maximum, ridicat la un nou principiu simfonic", remarcă Zeno Vancea [29]. Într-o aceeași perspectivă, se înscriu: *Sonata pentru pian și vioară op.6* (scriitura pianului înlesnind efecte de țambál), *Sonata "în caracter popular românesc"* (ce solicită o interpretare instrumentală de natură lăutărească; vioara și pianul modelînd, în cea mai mare parte, sonoritățile cobzei și țambalului). Această ultimă lucrare citată este superior ilustrativă pentru ondulatoriul românesc. Firul băsmuit este petrecut de la sonoritățile doinei la cele ale unei hore boierești. Dureri și bucurii se îmbină într-o atmosferă înduioșat-amuzată, de cîntec și joc, nelipsind notele de umor. Este umorul românesc, izbăvitor de tristețe, ce se desprinde și din *Suita op.27 "Sătească"* (în Partea a II-a, sînt realizate chiar situații hazoase), ca și din *Suita op.28 "Impresii din copilărie"* (prin accentuata suspendare tonală) - lucrări cu sugestii programatice; ele așează și în coordonata cosmicismului

Scanned with OKEN Scanner

românesc, a comuniunii om-natură trăite intim și transmise astfel de către Enescu.

Subtila inserare în universul folcloric o aflăm prin cristalizarea nobilei interiorizări enesciene cu lirismul stilului doinit, în baza oscilării tonal-modal, a modalismului cromatic, precum și a uluitoarei bogății și varietăți melodico-ritmice din *Simfonia a II-a op.17*, ori prin inflexiunile doinite revărsînd duioșie și visare, un ușor parfum românesc din *Simfonia a III-a op.21* (Partea I). Ipostazieri diferite ale traseului liric, pînă la recitative doinite, oferă *Quintetul op.29* (Partea a II-a, Andante sostenuto e cantabile - un adevărat poem liric); și, fără a aduce direct citate populare, dar în spirit autentic românesc, *Quartetul op.22 nr.2* (Partea a III-a, Allegretto non troppo mosso), *Sonata pentru pian și violoncel op.26* (finalul). Lucrările menționate sînt reprezentative, prin jocul alternant al funcțiilor tonale și modale creatoare de unduire melodică și alunecări armonice, pentru misterul în care muzica lui Enescu se învăluie, mister al elanurilor de dor și refluxurilor de acceptare; iar prin înclinația către totalul cromatic, prin frecvența modului doric și a scării cromatice de Re, prin îmbinarea elementelor fixe cu cele improvizatorice, pentru misterul șovăielnicului ondulatoriu românesc.

Evitînd a se așeza exclusiv în tonal sau modal, iar în cadrul tonalității: în major sau minor, ca și în diatonism sau cromatism, recurgînd frecvent la ambiguizarea entităților intervalice principale, alternînd, paradoxal, consonanțe și disonanțe, Enescu e reprezentativ pentru Omul care nu acceptă închistarea, îngăduindu-și maxima libertate a spiritului; ancorată, însă, această libertate, într-o exemplară conștiință a rînduielii existenței, a logos-ului. Defel întîmplătoare e predilecția pentru scări modale de Re și tonale pe Re - Re-ul simbolic pentru echilibru, simetrie, armonie, pentru tonusul de sănătate, de robustețe.

Muzica lui Enescu e una a "închiderii ce se deschide", concomitent întru limbajul popular românesc și cel 'cult' universal, întru tradiție și inovație.

Raportîndu-ne, mereu, la elementele sintaxei muzicale enesciene putem surprinde coordonatele semantico-pragmatice întru ethos-ul muzicii acestui mare artist. Subliniem, încă o dată, ca fundamentale procedee ale tehnicii compoziționale - de fapt, ale gîndirii muzicale, prin care se revelează ființarea - a lui

Scanned with OKEN Scanner

Enescu (cu arhaice întemeieri în folclorul românesc): unisonul şi monodia - categorii muzicale ce trimit la identitatea subiectului cu lumea, şi la identitatea subiect-obiect, la comuniunea cu un mod de a fi -. În comentariul unui fin cunoscător şi cercetător al enescianismului, Marin Marian, "unisonul reprezintă un recurs la o (anumită) formă de fiinţare, monodia subînţelege coincidenţa fiinţei cu fiinţarea /.../. A fi în unison înseamnează totuşi a rămîne cu individualitatea intactă, a păstra individuaţia eului, şi doar a o corobora altor individualităţi, a colabora cu ea într-un sens unic, comun. Însă a face monodie, a fi în monodie, înseamnă a exprima un principiu (cel al monodiei) care impune stingerea individualităţii, a individuaţiei, a particularului, ştergerea multiplicităţii în favoarea aservirii unicităţii, universalului care le transcende pe toate. /.../ unicul unisonului indică unul-singularitatea, /.../ unicul monodiei indică unul-unitatea" [1:57].

Meloeticul *enescian e o afirmare complexă şi elevată a umanismului ce se degajă din întreaga creaţie a muzicianului român.* Este un *umanism* susţinut prin *încrederea în finalităţile artei muzicale prin capacităţile acesteia de a edifica armonia şi echilibrul, de a da expresie tensiunii libertăţii şi aspiraţiei la fericire, la Bine, a fiinţei umane.* De la *"Poema Română"* pînă la *"Simfonia de cameră", creaţia lui George Enescu* poartă *mesajul unei viziuni pline de speranţă asupra condiţiei umane, o viziune afectată de problematicul interogativ cu privire la fiinţarea numită 'om' , cu răspunsul muzicianului în termenii valorilor afirmative, ale vieţii şi zidirii. Este mesajul care asimilează idealul jertfirii,* aşa cum de pildă îl transmite poemul *"Vox Maris";* ideal al jertfei "întru dăinuire şi inalterabilă statornicie, întru eternitatea de faptă şi de memorie, întru perpetuarea ordinii, a legii, a firii şi a creaţiei, ideal ipostaziat în folclor de Meşterul Manole" [1:61]. *Este marca operei de o viaţă, biografie a omului şi creatorului care a trăit şi făptuit datornic pentru om, în baza geniului său.*

Muzica lui George Enescu este profundă, mult meditată, necesitînd o cunoaştere pe măsură - cunoaşterea unui tot imens -, pentru a surprinde ceea ce compozitorul însuşi preciza că doreşte: "creaţiunea de ansamblu, cuprinsul ideii, emoţia totului" [apud 27:23].

Subliniem necesitatea unor audiţii repetate pentru familiarizarea cu limbajul enescian în întregul său. Numai astfel, devine posibilă apropierea de această muzică - o muzică deosebit

Scanned with OKEN Scanner

de complexă tocmai prin simplitatea artistică desăvîrşită a limbajului muzical utilizat -; iar, în cele din urmă, devine astfel posibilă aproprierea enescianismului.

'Textul' enescian, ingenios prin chipul inconfundabil al autorului de a activa categoriile gîndirii muzicale, dă seama de grija acestuia pentru mesajul artistic, dovedindu-se - prin fiecare partitură - un mijloc elevat de exprimare a unui dens şi nuanţat flux ideatic. În genere, muzica lui Enescu aduce o melodică fluctuantă, ce trece de la lirism lin, la încordare şi zbucium, marcată fiind de trăirea răscolitoare şi de întreaga mişcare a intelectului (cu întrebările, cu îndoielile, cu certitudinile), asumînd - nu ocolind - dramatizarea intensă ce atinge sfera tragicului, însă făcînd locul cuvenit - în cele din urmă ca şi în ansamblu - liniştei, seninătăţii, sporului de lumină, de încredere, de bucurie atît de necesare omului.

3. *"Oedip"*-ul enescian - supremă cristalizare a meloeticului

Corolarul creaţiei lui George Enescu este *"Oedip", tragedie lirică în 4 acte şi 6 tablouri op.34* - semnificativ discurs despre om şi destin.

"Oedip" reprezintă nucleul explicativ al personalităţii muzicianului. Însuşi Enescu s-a destăinuit, în această direcţie: cu *"Oedip"*, spunea el, "criticii şi publicul vor avea în mîinile lor întreaga mea viaţă!"; "ascultaţi *<<Oedip>>* şi mă veţi înţelege mai bine !" [apud 1:61-62].

Aducînd o mare şi gravă problemă filosofico-etică (relaţia omului cu soarta), această capodoperă dramatică - ce a constituit o obsesie pentru creatorul Enescu - poate fi corelată şi cu ideea poporului român despre atitudinea sa în faţa unui destin, cel mai adesea, ostil şi tragic (în evoluţia sa istorică); respectiv, cu acea capacitate deosebită de a încerca a preface 'rău'-ul în 'bine', de a înfrumuseţa soarta nefericită, precum în balada *"Miorita"* - cu răspunsul păstorului, care transformă "nenorocul ce-l condamnă la moarte într-un mister al tainei nunţii, maiestuos şi feeric care, în cele din urmă, îi permite să triumfe asupra propriului destin.

Scanned with OKEN Scanner

<<Nunta mioritică>> constituie o soluție viguroasă și originală dată brutalității de neînțeles a unui destin tragic" (Mircea Eliade) [30].

"Oedip" - subiect miracol al antichității - este simbol al omului care are credința că poate birui destinul (răspunsul emblematic al eroului lui Sofocle potrivit căruia "omul e mai tare decît destinul"); dar, nu orice om, sau omul oricum s-ar afla în ordinea existenței, ci doar omul cu un anumit profil moral, în stare de alegere voită ca actualizare a intenției morale; cum spune Aristotel, "alegerea voită este o dorință a ceva ce stă în puterea noastră" [31]. Totodată, este omul cu imperfecțiunea sa, trăind în dubla fatalitate: a destinului și a propriei firi; omul, care poate fi distrus, dar nu învins, căci e în stare de o viață ca șir de victorii ale spiritului asupra trupului (sensurile gestului eroului de a-și străpunge ochii sînt relevante pentru ideea că autenticitatea ține de intimitatea ființei umane, de lumea celor nevăzute; ea trebuie căutată în sine, în natura inteligibilă, noumenală) - fapt ce trimite la gîndul exprimat de către Kierkegaard, în al său *"Jurnal"*, despre dualitatea ființei omenești: "În lumea trupului, regula este că poți pieri de mîna altuia; în cea a spiritului, nu poți pieri decît prin tine însuți - nimeni, în afară de tine, nu te poate distruge". De asemenea, Oedip este simbol pentru omul care-și depășește condiția de strictă individualitate, implicîndu-se, conștient, în organizarea comunitară, în planul moralei făptuirii 'bine'-lui, luptînd pentru 'bine'. Oedip face parte din galeria eroilor pozitivi "care înțeleg să se lupte pentru cauza colectivității și care, chiar cînd sînt învinși, duc la izbîndă cauza comună" [32]. Oedip este supus, dar "în serviciul comunității", rezultatul fiind "scăparea cetății de răul care bîntuie în sînul ei" [id.].

Enescu abordează o temă străveche, aparținătoare mitologiei și artei, dar, deopotrivă filosofiei - de-ar fi să pomenim numai concepția stoicilor, dezvoltată și pe problema destinului: forța destinului, ca lege universală, ca manifestîndu-se în universul armonios, ordonat ca însăși legea, rațiunea cosmică; destinul, ca participant esențial la aceasta; "el face ca în univers să domnească o symetrie perfectă, dîndu-i și o frumusețe desăvîrșită asemănătoare unei adevărate opere de artă" [33]; încercarea de a încălca destinul antrenează asumarea unor consecințe cumplite, ca în *"Oedip"*.

Scanned with OKEN Scanner

În opera lui Enescu, aflăm eternele teme: soarta, groaza sacrilegiului, dar şi voinţa omului, libertatea de conştiinţă, pasiunea pentru adevăr; în ultimă instanţă, omul ca general uman. Prin mijloace adecvate, ţesătura sonoră răspunde unei lucrări eminamente filosofice. Mai mult, muzica lui Enescu amplifică acest subiect moral fundamental. Enescu tratează un Oedip modern, care are conştiinţa tragismului existenţei sale; un Oedip revoltat, problema etică fiind: a făptui 'bine'-le sau 'rău'-l, cu sau fără ştiinţă.

Cu această mare lucrare, Enescu ajunge pînă la identitatea cu eroul. "El însuşi, creatorul, se identifică cu Oedip, biruitorul prin trudnicirea spiritului, prin asiduitatea olimpeicei şi odiseicei sale munci de dobîndire a fructului celui mai înalt de spirit, de impunere supremă a adevărului de conştiinţă umană" [1:30].

Aminteam relaţia intimă, prin *"Oedip"*, cu însăşi românescul caracteristic enescianismului; aceasta, prin ideea sacrificiului. Deşi nu şi l-a dus la bun sfîrşit, gîndul lui Enescu pentru a face o muzică la *"Meşterul Manole"* este adînc semnificant. Chiar după finalizarea operei *"Oedip"*, în 1936, artistul mărturisea: "De multă vreme sînt frămîntat de o idee. /.../ mă gîndesc la o veche legendă a ţării mele, în care o femeie este zidită în construcţia unei mănăstiri. Lucrarea aceasta s-ar numi *<<Meşterul Manole>>*" [5:253]. Este firească o asemenea preferinţă, obsesivă, pentru creatorul George Enescu. În vechea legendă se găseşte ideea destinului creatorului: "Manole rămîne personajul cu radiaţie metafizică", observă Vladimir Streinu. El este imaginea pentru "destinul tragic de creator", imaginea celui care întemeiază dînd la iveală "aspiraţia la depăşire a conştiinţei personale şi trecătoare, prin fapta impersonală şi eternă". În această legendă, deslusim sensurile adînci, filosofico-etice, despre izbăvire şi dăinuire prin creaţie, despre ctitorire prin iubirea ce asimilează jertfa, despre suprema dăruire şi dobîndire a nemuririi prin tragica opţiune şi strădanie; e "Ideea de sacrificiu al vieţii proprii în vederea construirii unei opere durabile"; e motivul pentru "şansa omului de a se vindeca de conştiinţa morţii", pentru credinţa sa că omenirea, "deşi muritoare, nu e condamnată întru totul la nimicire" atîta timp cît e capabilă de creaţie [cf.24:424-426].

Scanned with OKEN Scanner

Dramă profund umană, aparţinînd omului din toate timpurile şi din orice spaţiu al Terrei, *"Oedip"* este - iar Enescu marchează valoric această realitate - definitoriu şi spiritualităţii româneşti. Artistul a făurit, cum a şi intenţionat - o spune chiar el -: "o muzică esenţială, o muzică de contururi simple şi măreţe", de un caracter "discret, direct, aproape de natură, dar şi de culmile olimpiene, limpede şi adînc, ingenuu, naiv şi adevărat, cum e adesea arta elinilor, cum e întotdeauna cea populară" [apud 1:62].

Într-un limbaj muzical sobru, totodată liric, Enescu realizează drama interioară a omului care-şi trăieşte adevărul nobil intim, profund, mult mai puternic decît înlănţuirea faptelor exterioare. Compozitorul reliefează trăsăturile omului, în genere, şi ale celui 'românesc', în special; prin cea mai tragică figură a literaturii antice, împleteşte generalul uman cu specificul românesc. Artistul aduce, în muzică - o muzică absolut nouă, dar cu rezonanţe dintre cele mai îndepărtate în timp, o muzică "deosebită de ceea ce arta sunetelor cunoştea pînă atunci" [6:193] -, problematicul, tragismul şi eroismul condiţiei umane. "Această operă este concepută într-un stil destul de simplu, cam aspru, cu oarecare culoare orientală. Construcţia melodică nu este bazată pe date certe, ci pe presupuneri şi pe unele documente, melodii greceşti care, deşi moderne, au un caracter curat folcloric", precizează Enescu [5:165].

"Oedip"-ul enescian reprezintă o tratare, prin arta sunetelor, în întregime a legendei antice. Libretul, semnat de către Edmond Fleg, este o conexare a dipticului *"Oedip Rege"* şi *"Oedip la Colona"*, de Sofocle. În 4 acte şi 6 tablouri, este adusă întreaga viaţă a personajului, cu momentele: naştere, tinereţe, maturitate şi moarte. Efectiv, primele 2 acte ale libretului constituie partea de invenţie dramatică a lui Ed.Fleg, pe baza legendelor transmise, iar ultimele 2 acte sînt scrise plecînd de la textul şi modalităţile dramatice ale tragediei clasice, mai aproape de Sofocle.

Ethos-ul dezvăluit este unul petrecut de la veselie, prin groază, la seninătatea încărcată de înţelepciunea unei experienţe de viaţă. Personajul simbolizează omul care luptă împotriva destinului pe care refuză să-l urmeze dar, pe care, fără să vrea, îl împlineşte. Încălcînd ordinea naturală, săvîrşind paricidul şi incestul, ajunge la acea imensă deznădejde ce-l determină să-şi ia

Scanned with OKEN Scanner

vederea, înșelătoare. Aparent, destinul îl biruie. În esență, însă, eroul este nevinovat: a încercat totul, tocmai pentru a scăpa de o grea osîndă. Oedip nu e un ucigaș, ci o victimă; în realitate, el își ispășește vina săvîrșită fără voia sa.

Opțiunea lui Enescu de a scrie o muzică la *"Oedip"* este opțiunea pentru un spațiu profund etic, ce aduce confruntarea dintre două forțe antagonice: destinul implacabil, fatalitatea tiranică, nedreaptă, pe de o parte; omul cu voința pentru o mare schimbare, cu libertatea sa morală, cu eroismul de care e în stare, pe de altă parte. *"Oedip"* concentrează conștiința înțelepciunii, dar și a necunoașterii, nevinovăție și suferință, siguranță și remușcare, demnitate și umilință, violență, mînie, ca și admirație, respect, împăcare - stări psiho-etice majore. *"Oedip"*-ul enescian este axat pe ideea omului care luptă pentru a se elibera de soartă, ideea eroului ce are conștiința libertății spirituale (adevărata libertate absolută, în sens filosofic și artistic) - libertate interioară prin care se ridică deasupra a ceea ce i-a fost prescris, impus din afară.

Meloeticul, raportat la opera *"Oedip"*, își asigură argumente întru afirmare în chiar ceea ce înseamnă această creație muzicală a lui Enescu: alegere deliberată, hotărîre, putere de a făptui, temeinicia lucrului, noblețe, înclinație poetico-filosofică, delicatețe și forță umană. Este o operă "de o frumusețe austeră, de o măreție uneori înspăimîntătoare și de o duioșie profund omenească. /.../ e o lungă meditație filosofică asupra destinului și asupra demnității omenești" [6:193].

În structura lucrării, încă din primul act, într-un scurt Preludiu orchestral, apar cele 3 motive muzicale principale, ce vor reveni, permanent, pe parcurs: motivul destinului - grav, obsedant, în sol minor -; motivul victoriei omului - în tonalitate mult diferită, în fa diez minor -; motivul paricidului - brutal, tăios, în note scurte (revine, cel mai mult, în întregul 'textului' muzical) -. Este interesant, din punct de vedere etic, modul în care compozitorul așează personajele: la început, bătrînul Tiresias, orbul care "vede" tot, cunoaște trecutul și viitorul, cel care anunță ursita copilului abia născut; spre sfîrșit, în contraparte, Oedip, matur, renunțînd la vederea ochilor (care nu au văzut) străpungîndu-i. Preludiul anunță ambianța apăsătoare stăpînită de destin, ce face atmosfera operei; intervenția sinistră a lui Tiresias, cu mesajul înspăimîntător al oracolului, e intruziunea

Scanned with OKEN Scanner

'rău'-lui (destinul). Din punct de vedere al articulării conținutului, Preludiul este o sinteză psihologică și caracterologică, baza creată de către Enescu din care, în continuare, el extrage și concretizează, dezvoltă treptat întregul discurs muzical.

Actul al II-lea situează în miezul dramei declanșate odată ce eroul, peste 20 de ani, știind despre soarta ce i-a fost hărăzită, hotărăște să o învingă, și pleacă în pribegie. Enescu crează o frază muzicală de generoasă și pătrunzătoare emoție, pe un fragment din motivul destinului. Apare ideea convingerii că omul este mai puternic decît soarta, decît zeii (motivul victoriei omului se aude, emblematic pentru lupta dintre voința zeilor și voința umană). O atmosferă apăsătoare marchează momentul în care Oedip se găsește la întretăierea celor 3 drumuri - semn al răscrucii în viața sa -, fiind adus motivul paricidului (aici, prevestitor); o melodie de jale, introdusă de către compozitor în tabloul al II-lea, amintește melodica doinei românești. Față de antici, Enescu conturează un Oedip modern, simbol al omului care, conștient de nevinovăția sa, luptă contra nedreptății, este un nesupus, un revoltat; este omul în măreția hotărîrii proprii, stare ce apropie de momentul întîlnirii și înfrîngerii Sfinxului. O extraordinară pagină muzicală elaborează Enescu pentru a reliefa răspunsul lui Oedip: "Omul e mai puternic decît destinul", precum și hohotele prin care Sfinxul dispare; sînt hohote de rîs și plîns alternate, o pagină de coșmar scrisă într-o desăvîrșită tehnică simfonică pe baza ideii ciclice, de o puternică factură dramatică. În același timp, este făcută auzibilă starea dilematică în care se găsește, acum, omul, cu întregul sens moral: întru glorie sau rușine, întru victorie sau înfrîngere a sa? În acest Act II, "deșteptarea Sfinxului, înfruntarea dintre Oedip și Sfinx și moartea Sfinxului /.../ va avea să fie o culme solitară în muzica acestui veac", apreciază Wilhelm Georg Berger [27:24].

Actul următor este intens dramatic, prin realitatea șocului emoțional primordial (ce fusese anunțat din Preludiu). Mîntuitorul de odinioară al cetății (salvate de Sfinxul nemilos), este acum conducătorul care trăiește durerea imensă ce a cuprins cetatea măcinată de ciumă; este conducătorul avînd conștiința responsabilității sale față de colectivitate, trăind cel mai acut tragedia acesteia. Scena Oedip-Tiresias este semnificativă pentru omul prins de destinul orb care-și urmează drumul. Este scena aflării adevărului, în care Oedip înțelege: "Eu eram vinovat

Scanned with OKEN Scanner

înainte de a trăi!" şi hotărăşte să intre "în veşnica noapte", autopedepsindu-se; se osîndeşte, aspru, luîndu-şi vederea şi plecînd în surghiun. Dar, chiar prin aceasta, eroul demonstrează o anume îndărătnicie în faţa destinului; este un fel de dîrzenie în chiar supunerea sa de către destin; în fond, o supunere doar în planul independent de forţa sa umană, căci destinul nu a reuşit să-l schimbe în interiorul său, în esenţă.

"Oedip"-ul lui Enescu este simbol pentru tăria şi puritatea sufletească a omului, pentru conştiinţa libertăţii şi demnităţii acestuia, pentru credinţa în triumful său moral. "Voinţa mea n-a fost în nici una din crimele mele" - cuvintele tragicului personaj vorbesc despre nevinovăţia sa, despre convingerea în nevinovăţia sa prin care, în cele din urmă, se arată a fi mai tare ca destinul; sînt, în fond, cuvintele victoriei omului asupra destinului. Plusul de încredere, optimismul care se degajă din opera lui Enescu este marcat etic drept semn al omului capabil a păstra, dincolo de greşeli, de nefericire, tăria adevărului; semn al omului în stare a-şi depăşi slăbiciunea înaintea destinului absurd, prin puterea conştiinţei sale sub imperativul cugetării frumoase ca "ideea morală" în sensul spusei lui Blaise Pascal, dintr-un celebru fragment (348): "Omul nu este decît o trestie, cea mai slabă din natură; dar este o trestie cugetătoare. Nu trebuie ca întregul univers să se înarmeze spre a-l strivi. Un abur, o picătură de apă e destul ca să-l ucidă. Însă în cazul în care universul l-ar strivi, omul ar fi încă mai nobil decît ceea ce-l ucide; pentru că el ştie că moare; iar avantajul pe care universul îl are asupra lui, acest univers nu-l cunoaşte" [34].

Epilogul operei lui Enescu: Oedip, după ani de pribegie, a ajuns la porţile Aticei, unde îşi găseşte odihna din urmă; după supliciu, după nedrepte chinuri pe care le-a suportat, eroul atinge izbăvirea, seninătatea, lumina finală; "lumină" este ultimul cuvînt pe care el îl pronunţă. Corul "bătrînilor atenieni" repetă, în nuanţe ce se pierd treptat: "Fericit cel curat în suflet şi pace asupra lui!"; iar orchestra conduce, de la alămuri în *ff*, la violine în *dolce tranquilo* şi harpă, făcînd să se audă sunete eterate, în registru grav, într-un prelung *pianissimo* (*Ped., ppp perd., molto lunga*), în care mai răzbat ultime sonorităţi din motivul obsedant al operei, motivul destinului. În termenii limbajului muzical, marea dezlegare, lumina blîndă îşi află expresie exclusiv în execuţia orchestrei căreia-i sînt consacrate ultimele măsuri ale

Scanned with OKEN Scanner

"unei gigantice simfonii-poem. /.../ Opera devine reflexie simfonică asupra unei problematici cutremurătoare, un poem mai mult meditativ decît dramatic motivat" [27:25]. Epilogul este al omului care şi-a aflat în sine puterea morală în sensul făuririi, cît e posibil, prin alegere voită, a libertăţii sale. Este un final revelator pentru ideea enesciană despre noblețea şi demnitatea omului, despre afirmarea lui ca erou grandios. "Cu Edmond Fleg şi George Enescu am ajuns la treapta cea mai înaltă pe care a urcat-o Oedip timp de 2 milenii, în imensa evoluţie a mitului: de la un Oedip învins la un Oedip învingător", remarcă Lucian Voiculescu [6:244].

În legătură cu mijloacele limbajului muzical folosite pentru crearea acestei opere, Enescu preciza: "Oedip este un personaj din toate timpurile, universal, şi se poate deci reda drama lui în limbaj modern. De aceea am utilizat cuceririle muzicii contemporane şi cîteodată chiar am anticipat, întrebuinţînd în pasajele declamate, jumătate cîntate, jumătate vorbite, sfertul de ton, care redă minunat unele efecte speciale" [2:90].

Precum procedează şi în alte partituri-capodopere (*Simfonia a III-a, "Vox Maris"*), în *"Oedip"* Enescu recurge la o tratare metasimfonică, aducînd împreună importante mijloace de comunicare. Propriu-zis, compozitorul tratează participările vocale solistice şi cele corale integrîndu-le ansamblului orchestral, dîndu-le rol major în momentele cheie ale acţiunii simfonice.

Enescu realizează, în muzică, sufletul prometeic pe care Oedip îl simbolizează, adăugînd la sensurile filosofico-etice ale antichităţii rezonanţe contemporane (morale), pentru omul în căutarea adevărului, şi care poate dovedi o autentică înţelepciune, depăşind - dar numai după ce îşi va fi asumat nelegiuirile în care a fost prins - statutul unui îngenunchiat, şi manifestîndu-se în direcţia pe care umanul i-o poate indica: a luminii, păcii, armoniei; a Binelui.

Manevrînd categoriile muzicale, Enescu pune în evidenţă aspecte deosebit de importante în plan etic: disonanţa dintre intenţia subiectivă, bună, şi obiectivarea în rău, dintre conştiinţa nevinovată şi acţiunea nelegiuită; conflictul dintre libertatea manifestată în putinţa de salvare a comunităţii şi intrarea, la nivel personal, într-o turnură, determinată, de rele; trăirea responsabilităţii individului cu intenţia întru 'bine'; eroismul

Scanned with OKEN Scanner

conștiinței individuale ce stă la baza răspunderii colective, eroismul conducătorului care se sacrifică pentru cetate.

"Oedip" este o partitură de remarcabilă generozitate și distincție, complexă și originală, cu care Enescu reînvie genul 'tragediei lirice' (își numește, astfel, opera). Este încă o dovadă pentru maniera personală a autorului de a dezvolta liber, din punct de vedere arhitectonic, forme consacrate; îmbină fantezie, variație, rondo, elemente de sonată, momente strict orchestrale - dansurile, Preludiul, interludiile -, într-o viziune simfonică. *"Oedip"* este o partitură muzicală cu caracter reflexiv, interiorizat, compozitorul apelînd la mijloace de limbaj în tonalitate tragică, reușind expresia muzicală de excepție a întrebării cardinale privind omul, izbînda acestuia în relația cu soarta. Căci Oedip are sens generalizat; el este Omul, în pendularea: conștient-inconștient, voluntar-involuntar, cu ritmul lăuntric ce se opune cursului exterior implacabil. Personajul sofoclean este omul care demonstrează dorința umanului, deasupra actelor sale; dincolo de supunerea lui faptică, el demonstrează că e în stare de triumf spiritual.

Din punct de vedere sintactic, la nivel micro- și macrostructural, compozitorul exploatează mijloace formative generatoare ale întregului flux muzical, investindu-l cu sens emoțional prin: elementele de reper reduse la esență, dar mereu în noi ipostaze expresive; tehnica gradației și transformării interioare; amplificări și acumulări progresive; cromatisme și modulații într-un traseu armonic tonal sau modal; totul, într-o desfășurare simfonică a unei cuprinzătoare mișcări de orchestră cu voci și coruri integrate, într-o creație "cu suficiente elemente de sens arhaic și atemporal" [27:30], ce atinge "cota unei substanțialități solitare, de neconfundat în peisajul vremii" [id.].

Enescu activează un ansamblu de elemente, ce constituie trăsături stilistice ale operei: exploatarea resurselor vocale și instrumentale; tratarea melodică extrem de tematizată, unitară; structurarea cromatică a melodiei, conturarea unor motive tematice (simboluri muzicale pentru personaje: Oedip, Jocasta, Sfinxul, Tezeu, ca și pentru aspecte definitorii scenariului tragic: paricid, incest, enigmă, destin); fondul relativ economicos de motive și celule; lărgirea conceptului armonic modal; diversitatea și bogăția ritmului și a timbrului; schimbările metrice și de

Scanned with OKEN Scanner

măsură, fluctuațiile de tempo și de nuanțe; transfigurarea sonorităților folclorului.

Din nou, Enescu impresionează printr-o scriitură de mare rafinament, încărcată prin notația abundentă care indică, în detaliu, cele mai intime intenții de interpretare. Descoperim caracterul novator al graficii enesciene: folosirea unor semne rar întîlnite în partituri muzicale, și pe care el le și explică, semne ce probează și o maximă concentrare. Spre exemplu, pentru dinamică: *bp, bf, bsf, brfz - ben-piano, -forte, -sforzando, -rinforzando; pf, prfz - pocoforte, pocorinforzando*; într-o aceeași măsură muzicală, apar: *rfz, pf*. Tot ca exemple, pentru intervale alterate: # = 1/4 de ton mai sus, ## = 3/4 de ton mai sus, ♭ = 1/4 de ton mai jos, ♭♭ = 3/4 de ton mai jos; frecvente schimbări de tempo și metrice, pe întinderi nu foarte mari, ca în Actul I, între (16) și (21): (16) *a Tempo Allegretto piacevole* (pătrimea = 104), spre sfîrșitul lui (19) *Meno mosso* (pătrimea = 72) pe 2 măsuri, apoi *Moderato* (pătrimea = 80) pe 4 măsuri, la (20) *Poco più tranquile* (pătrimea = 60) pe 9 măsuri, iar la (21) *Andante moderato* (pătrimea = 52) etc.; dese schimbări de măsură: 12/8, 3/2, 12/8, 9/8, 3/4, 4/4, 3/4, 4/8, 2 ș.a.m.d. [cf.35].

Eroul, prin 'motivul oedipeic', se dezvăluie în diferite chipuri pe parcursul dramaturgiei muzicale, într-o creștere progresivă a tensiunii prin tratare contrapunctică.

În cadrul muzicii românești (și nu numai), *"Oedip"* ocupă un loc plural semnificant; "este o sinteză a unei contribuții personale și a cuceririlor universale înregistrate pînă în acea epocă și totodată un deschizător de noi orizonturi, un punct de pornire, o inepuizabilă sursă de învățăminte" [11:314].

"Oedip" este, totodată, suprem emblematic pentru valoarea universală a artei muzicale românești. După premiera la Paris (13 martie 1936), *"Oedip"* devine o operă recunoscută ca atare, "apreciată unanim ca o puternică afirmare românească în înaltul culturii europene" [27:82]. Opera *"Oedip"* reprezintă "cu siguranță una din cele mai complexe creații vocal-orchestrale din cîte a cunoscut secolul XX", subliniază W.G.Berger [27:23]. Valoarea excepțională a acestei creații moderne este dată de viziunea proprie în care Enescu a înțeles să realizeze în muzică drama personajului eternizat de Sofocle: sinteză concentrată pe baza unui fond motivic-tematic ce dinamizează potențînd un

Scanned with OKEN Scanner

discurs de mari proporţii, organic articulat într-o concepţie - ca arhitectură şi funcţionalitate - esenţial simfonică.

Unica lucrare muzical-dramatică a lui Enescu, *"Oedip"* se impune a fi chintesenţa spiritului artistului, expresie a concepţiei sale despre viaţă şi artă.

În perioada anilor în care a muncit la această operă, Enescu a mai scris 6 importante lucrări: *Simfoniile a II-a şi a III-a, Suita a II-a pentru orchestră, Quartetul de coarde nr.1, Sonata I pentru pian op.24 nr.1, Sonata a III-a pentru pian şi vioară op.25.* De asemenea, a conturat schiţele la poemul *"Vox Maris"*; a lucrat la *Sonatele pentru pian a II-a în mi bemol minor* şi *a III-a în Re major*, la *Simfonia a IV-a* (proiectată din anul 1919, rămasă însă neterminată); a conceput un *Capriciu Românesc pentru violină principală şi orchestră.*

"Oedip" reprezintă crezul filosofic, de ales umanism, al muzicianului: promovare a ideii forţei morale a omului şi pledoarie pentru noblеţea de care el e capabil. Tragismul eroului este moral, prin năzuinţa sa de a nu îndeplini prevestirile oracolului (crimă, incest); prin atitudinea sa, în situaţii concrete, de a satisface interesele sociale, prioritare faţă de cele personale (izbăvirea cetăţii întîi de Sfinx, apoi de ciumă), care îl şi prind în turnura faptelor negative cărora a voit a se opune; nu în ultimul rînd, prin lumina spirituală în care se învăluie, în final, ca omul care a înfrînt totuşi adversitatea destinului.

Enescu activează mijloace de expresie muzicală adînc sugestive pentru valorile morale supreme. Eticul îşi are argumentare în însăşi motivaţia creatorului privind opţiunea pentru un asemenea subiect, cu care se identifică, la care ţine cel mai mult, singurul despre care a vorbit pe larg; este o motivaţie întemeiată pe forţa semnificativă a anticei legende, în care se configurează un ethos universal uman, totodată, prilej de comunicare cu ethos-ul românesc. Personalitatea eroului întruchipează sensurile unor trăiri psiho-etice exemplare: iubire, teamă, dîrzenie, îndîrjire, curaj, mereu sub semnul încrederii în valenţele umanului, al dorinţei de apărare de 'rău', al dorinţei de a evita nelegiuirea. Eroismul lui Oedip este al omului hotărît să înfrunte determinismul, conştient de propria slăbiciune faţă de destin (întrebarea Sfinxului echivalează cu disproporţia dintre univers şi om), care trăieşte conflictul etic (aflarea adevărului înseamnă chiar înţelegerea tragediei), dar care manifestă libertate

Scanned with OKEN Scanner

în gîndire, în decizie şi act, cu răspundere şi cu înţelepciunea celui care îşi atrage, în cele din urmă, dreptatea de partea sa (liniştirea şi lumina din final, fericirea atinsă).

"*Oedip*"-ul enescian este "unul din acele monumente în faţa căruia te descoperi. Dacă ar fi să-l compar cu o imagine - scrie Bernard Gavoty -, aş spune: frumos ca Acropole. Enescu a regăsit tonul şi măreţia dramei antice şi a reunit armonios eternele teme: fatalitatea, groaza sacrilegiului, pasiunea pentru adevăr" [2:19].

Sistem de referinţă şi culme atinsă în parcursul creator enescian, capodopera "*Oedip*" poate fi înţeleasă ca "simfonia simfoniilor" muzicianului. Prin problematica simfonică, "opera însăşi devenise un Sfinx. Creatorul de simfonii trebuia să-şi măsoare forţele prin deznodarea întrebărilor puse de el însuşi" [27:30].

O dată în plus, cu "*Oedip*", recunoaştem identitatea omului şi artistului Enescu. Compozitorul imprimă eroului caracterul sufletului său. Motivul muzical al lui Oedip este motivul Omului - emblematic în ansamblul muzicii lui George Enescu -; analiza atentă îl arată ca decurgînd din transpunerea - şi cu elemente permutate a - motivului-bază format din intervale de secundă şi terţă (mare-mică) ce apare, în diverse ipostaze, în întreaga creaţie enesciană; motiv în care exegeţii (Şt.Niculescu, Th.Grigoriu, V.Timaru, O.Varga, M.Marian) identifică monograma muzicală a lui Enescu, cel mai adesea recunoscută "în denumirea concretă a sunetelor Mi - Mi bemol - Do, transliterate" [1:90], respectiv: EN.ES.CU. O asemenea formulă constituie alipirea *general-umanului* şi a *particularului* [cf.1:141].

Monumentala capodoperă "*Oedip*" încununează viaţa de creaţie a lui Enescu. Opera aduce în prim plan simbolul omului care, vrînd să evite nefastul destin, îl împlineşte, suferind consecinţele actelor proprii (bune în intenţie). Necoincidenţa dintre intenţie şi act ("eşecul", în interpretarea personalistă a lui Jean Lacroix), ce apare în "*Oedip*", trimite la paradoxul sesizat de Simone de Beauvoir, de pe poziţia unei morale a ambiguităţii, după care orice acţiune pentru om este în acelaşi timp o acţiune contra oamenilor [cf.36]; în tragedia oedipiană, însă, într-un fel inversat: faptele lui Oedip pentru oameni sînt concomitent fapte împotriva sa; e o asumare a ceea ce poate fi privit ca eşec, dar, mai cu seamă, e o depăşire a acestuia. "*Oedip*"-ul enescian este

Scanned with OKEN Scanner

semnul conștiinței omului trecut prin istorie, prin evoluția conceptului de destin, dar și a celui de libertate, prin experiența relației individului, ca parte, cu acel tot, cu întregul al cărui principiu conducător este destinul.

4. *Enescianismul - paradigmă pentru meloetic*

Am încercat a pune în lumină ceea ce este crezul nostru referitor la muzica lui George Enescu, totodată la personalitatea acestuia; anume: George Enescu este Muzicianul - în înțelesul cel mai autentic, total al termenului.

Efortul nostru va fi reușind, măcar, a sensibiliza asupra unui fapt: *enescianismul este ctitorire în muzică a ethos-ului și întru ethos-ul echilibrului refăcut, al armonizării contrariilor (ontologico-etice) în superioară înțelepciune, semn al puterii creatoare a omului, prin artă, la nivelul a ceea ce e etern, suprem, absolut, esențial.* Și, prin aceasta, considerăm enescianismul ca fiind paradigmatic pentru conceptul propus, al **meloeticului.**

În cele 33 de opusuri - înscrise în catalogul operei definitivate -, George Enescu dă expresie unei concepții și atitudini de a fi a creatorului. Este expresia unei semnificative ființări, complexe, personalizate din primele lucrări și continuu aprofundate într-o perioadă îndelung creatoare, de aproape 6 decenii, de la *"Poema Română"* (1897), la *"Simfonia de cameră"* (1954). Pe un asemenea parcurs, artistul a afirmat o originalitate secretă, de mare îndrăzneală compozițională; totodată, legată puternic cu ceea ce e arhaic și clasic, dezvăluind trasee multiple, metamorfozate perpetuu, o extraordinară mobilitate a imaginii muzicale, "printre cele mai pronunțate din întreaga istorie a artei sunetelor" [12:502], dar și continuitate, prin acele migrații motivice de la o lucrare la alta. Ascultînd, re-ascultînd muzica lui Enescu, sesizăm persistența unor celule și formule de bază în întreaga sa operă. Dincolo de fascinanta varietate, care și face atît de dificile primele contacte cu Enescu - practic, în audiție, cutremură fantastica libertate a creației, de unde și neputința de

Scanned with OKEN Scanner

a urmări ceva anume, de a recunoaşte cu uşurinţă, ci abia după cuvenite reluări ale audiţiei -, apropierea temeinică de muzica sa permite darea la iveală a unei surprinzătoare unităţi. Aceasta, prin continuitatea atinsă: pentru fiecare lucrare, prin contrapunctarea pe parcursul părţilor componente cu elemente din tema / temele anterioară/e; iar pentru întreaga operă, prin frecvenţa aceloraşi motive fundamentale (primare, arhaice), auto-generatoare.

Fizionomia particulară a muzicii lui Enescu este impresionantă; e o muzică densă, grea de semnificaţii, de excepţională libertate, imprevizibilă în formă, dar de o perfecţiune organică rar întîlnite. În muzica enesciană aflăm unitatea fundamentală - semn al genialei creativităţi -: încorporare a ideii în versiuni diferite, economie şi totuşi bogăţie prin varietatea elementelor prime (melodice şi ritmice), investire a alcătuirilor structurale minime cu sens şi dezvoltare generoasă, dezinvoltă, individualizare şi metamorfozare a acestora prin combinaţii, contaminare, întoarcere mereu la ceva ce a mai fost, la acel preexistent principial. Opera enesciană este realizare a unei ample constelaţii "de valori cu densităţi proprii şi de neconfundat, situaţie de excepţie în analele muzicii moderne" (W.G.Berger) [13].

Pătrunderea sensurilor şi semnificaţiilor purtate de lucrări de sine stătătoare îngăduie reliefarea personalităţii vastelor sinteze care a fost George Enescu. Compozitorul este model pentru sinteza pe care o reuşeşte, pe de o parte, la nivelul naţionalului, "sinteză a modalităţilor simţirii muzicale româneşti: substratul arhaic şi straturile mai moderne, cîntecul - balada -, ritualul şi jocul, expresia cultă şi expresia populară" [12:411], şi, pe de altă parte, sinteza la nivelul universalului, avînd ca piloni: clasicismul, romantismul şi impresionismul, cîntarea laică şi psaltică (orientală şi occidentală); este sinteza aparţinînd unui muzician care nu a rămas străin contextului atît de mozaicat al sfîrşitului de secol XIX şi al primei jumătăţi a secolului XX, cu prospectările mai ales în tehnicile compoziţionale. Totodată, se impune sinteza enesciană, magnifică, între limbajul muzical naţional şi cel universal, întîlnirea de esenţă a românescului cu cele mai reprezentative culturi muzicale europene (germană şi franceză) în care s-a format compozitorul. Perspectiva semiotică asupra muzicii sale lămureşte asupra *ethos-ului singular al*

Scanned with OKEN Scanner

enescianismului. Într-un timp extravertit, artistul a putut alege afirmarea ca *muzician al esenței, eternului, profunzimii, cu vocația întru echilibru*(l clasic) *și unitate*; atît în ceea ce a compus (în fiecare lucrare și în întregul operei), cît și ca interpret (violonist, pianist, dirijor); de unde, și nota de misterios în care avem a-l recunoaște.

Enescu este Muzicianul - personalitate cu multe virtualități pe care le face manifeste. Prin diferitele tendințe "către care îl împingeau darurile sale muzicale enorme, aproape monstruoase în ambianța secolului" [12:81], Enescu rămîne o personalitate derutantă, dînd senzația mai multor muzicieni deodată, fapt care explică imposibilitatea aproprierii sale pe calea înțelegerii curente. Pentru cei care însă, cu adevărat, caută să-l cunoască, Enescu se arată ca o personalitate exemplară prin *unitatea-sinteză superioară* a diverselor sale aspecte, pe care o atinge. Este sinteza unor variate tendințe aparținînd unui aceluiași compozitor, care prezintă, concomitent, trăsăturile clasicismului, cu orientare neobarocă - prin perfecțiunea în formă și în expresie -, ale romantismului - prin prioritatea melodicului și a armonicului, prin transformism, vibrație poetică, profunzime a sentimentului -, ale impresionismului - prin subtilitatea timbrală, registrația blîndă, învăluitoare -.

Enescianismul reprezintă o sinteză originală a mijloacelor muzicale: tratarea formelor (păstrînd pe cele clasice, dar construindu-le din nou); mixarea tonal-modal, diatonic-cromatic-enarmonic; asocierea instrument-voce și a instrumentelor cu timbruri distincte, izbutind sonorități perfecte (ca fiind unul); varierea și unitatea, totuși, a universului intonațional; obținerea adîncimii de expresie, în care e și simplitate și complexitate (în baza unei serioase cunoașteri a posibilităților compoziționale), prin generozitate melodică, armonie imprevizibilă, ritmică inedită, suplețe contrapunctică, dezinvoltură polifonică, subtilitate timbrală etc.

Cunoașterea și înțelegerea muzicii lui Enescu necesită răgaz și buna intenție de a penetra în interioritatea cea mai adîncă, constantă, dincolo de proteicul în manifestare. Receptorul / ascultătorul trebuie să probeze capacitatea de a fi pe măsura spiritului complex al muzicianului total: George Enescu. Astfel, devine posibil a aprecia severa economie a

Scanned with OKEN Scanner

materialului și, totodată, cantitatea uriașă de informație conținută.

Limbajul muzical enescian este unul de sinteză, cu o uimitoare forță de instituire semantică a fiecăreia din componente (interval, ritm, armonie, nucleu tematic, timbru). Toate elementele de limbaj au rol în constituirea primară, ca și în realizarea unui parcurs muzical infinit variabil și complex, de un susținut echilibru interior. Tendința instituirii echilibrului, definitoriu, se manifestă la nivelul celor mai mici sintagme muzicale, în structuri puțin obișnuite, de sinteză, expresie a corespondenței cu stări de spirit contradictorii, împăcate însă într-un strat superior. Spre exemplu, în *Suita "Impresii din copilărie"*, 3 celule fundamentale generează atmosfera întregului: sînt - după Pascal Bentoiu [cf.12:450] - celulele X = expresie a neliniștii, depresiunii, Y = expresie a anxietății, dar și a echilibrului major, cosmic, Z = expresie a împăcării, a echilibrului interior. Nu mai puțin, Enescu reușește atingerea echilibrului la nivelul construcției muzicale, de o anume rigoare, comparativ cu marea libertate a imaginii muzicale; reușește o construcție armonică, închegată, căreia nu-i lipsesc inspirația și inventivitatea; chiar libertatea expresiei este, la Enescu, generatoare de elaborări riguroase - fapt rar întîlnit în istoria muzicii. Autorul edifică o operă compozițională unitară prin viziunea organică a ansamblului arhitectural, variată în aspectele ei. Între lucrările atît de distincte, există asemănări de esență pentru creația unui același creator; un liant profund în interiorul unei opere de o fascinantă varietate continuă.

Ethos-ul personal al enescianismului poartă pecetea înclinației artistului spre *idealul clasic, al echilibrului, proporției, simetriei, cu mijloace moderne*. Este dată la iveală o muzică de fundamentală clasicitate și totodată de o pronunțată modernitate, de subtilă sinteză a elementelor de proveniență folclorică românească cu cele ale marii experiențe a culturii muzicale universale. Valorificînd în chip cu totul superior, Enescu integrează autenticei creații cîntecul popular.

Organicitate sonoră, sinteză, unitate și varietate, echilibru dau caracterul enescianismului - unul de plurale metamorfozări în unitatea structurală. Pentru Enescu, "realitatea compozițională primordială trebuie căutată la două nivele și anume: cel al celulei pure - neconfundabil aceeași, identică sieși -

Scanned with OKEN Scanner

și cel al profilului - infinit variabil, în funcție de sensul urmărit" [12:451-452].

Muzica lui George Enescu este exemplară prin relevarea Unului în multiplicitate. Dînd expresie dualității, ea nu accentuează contrastele; dimpotrivă, cu discreție, tinde a le atenua, evitînd opozițiile nete. Elocventă, în acest sens, este preferința artistului pentru trecerile molcome în diverse stări, cu blîndețe și gingășie, afirmînd unitatea. Interesant este faptul că nici rezolvarea (a ceea ce e contradictoriu) nu este absolută; de unde, persistența misterului acestei muzici; așa cum, în chip reprezentativ se impune *"Simfonia de cameră" op.33*, lucrare finală a creației, în care o atmosferă dureros de dulce transpare în tonalitatea autentică a sufletului românesc.

Limbajul propriu al lui Enescu se manifestă prin atribute distinctive, sintetice, ale artei sale componistice: melodia, de un aer neobișnuit, se cristalizează prin intervale variate, pînă la cele mai mici posibile (sferturi de ton), prin numeroase alterații, modulații, perpetua înlănțuire de motive și teme, contururi inedite, împletire a modurilor vechi (din muzica grecilor antici), cu tonalități moderne; foarte dese schimbări de tonalitate, instabilitate tonală, modală, ritmică ce-i asigură expresivitatea, plasticitatea, relativ stranie, dar echilibrată; ritmul este folosit în aspectele cele mai neregulate, unele foarte rar ori chiar deloc practicate în compoziția muzicală; armonia aduce combinații ingenioase, îndrăznețe, cu disonanțe de tot felul, dar și acorduri consonante, nebănuite rezolvări originale; instrumentația prezintă un fel cu totul deosebit de valorificare; dinamica insinuează chiar teme, prin nuanțe de la *pp, ppp*, pînă la abia perceptibilul *pppp*, cu întreruperi în *ff*, izbucniri în *sfrz*, însă mereu revenind într-un nedezmințit echilibru.

Polifonist prin excelență, Enescu aparține gîndirii muzicale simfonice, cu pasiunea pentru mișcare și ample dezvoltări. Originalitatea creației ține de capacitatea genialului compozitor de a da soluții-model muzicii de la cumpăna secolelor XIX-XX și din primele decenii ale veacului nostru. Efectiv, Enescu clasicizează diferitele tendințe pe care le adună în personalitatea sa copleșitoare: ancestralul se îmbină cu cea mai strictă modernitate (în foarte multe privințe, Enescu anticipînd, devansîndu-și timpul), vechi moduri (lidic, doric, mixolidic) se întîlnesc cu eh-uri bisericești, stilul psalmodic, bogat cromatizat,

Scanned with OKEN Scanner

este inserat în gîndirea tonală (cu major-minor), sonuri folclorice se înlănțuie cu cele 'culte', melodie-armonie conlucrează cu elemente contrapunctice și heterofonice; totul, într-o sinteză inconfundabilă, de infuzare a limbajului muzical universal cu specificul românesc, o sinteză cu posibilități expresive unice.

Caracterul muzicii lui Enescu se întemeiază în idealul întru care el s-a pronunțat: adevărul în artă și un ethos elevat; de unde, și concentrarea și limpezimea remarcabile atinse în planul creației. *Din muzica enesciană iradiază o autentică înțelepciune, o superioară capacitate de înțelegere susținută de iubirea de om.* Enescianismul este semn al cuprinderii întregului ființial într-un elan de iubire, de bucurie, lumină, optimism; este expresia unui ideal al valorilor de Adevăr, Frumos, Bine, ideal trăit personal și îmbogățit de către Enescu; *un ideal de eternă afirmare a echilibrului clasic, înălțat pe fondul principiului de nobilă și iluminată îndrăgire a omului. Dăruire prin creație artistică muzicală, enescianismul este oglinda spiritului generos al autorului, al libertății și demnității creatorului.* "Fiecare compozitor - spunea Enescu - tinde să dea cît mai apropiat adevărul în expresie, nobletea în formă" [5:80].

Lucrările enesciene, cu sau fără caracter programatic, poartă asupra unor *teme* mari, ce ar putea fi esențializate: *omul, cu libertatea sa în limitele necesității, cu trăirile cele mai diverse, veșnic aspirînd la demnitatea în stare a-i potența fondul uman.* Multe dintre aceste lucrări sînt culmi, partituri-unicat în literatura muzicală mondială, atît în planul expresiei, cît și al formei: *"Octetul" pentru coarde, Sonata în fa diez pentru pian, Sonata în Re pentru pian, Suita I pentru orchestră, Sonata "în caracter popular românesc" pentru pian și vioară, Quartetul cu pian nr.2,* poemul *"Vox Maris", "Simfonia de cameră",* cele *3 Simfonii,* tragedia lirică *"Oedip".* Despre *Simfonia I op.13,* spre exemplu, Pascal Bentoiu scrie: este "o perfecțiune-unicat, lucrarea fiind singura și desăvîrșita mostră a unui posibil romantism-clasicizant (enescian, firește), după cum *Suita op.10* fusese singura reprezentativă a unui impresionism-clasicizant" [12:93].

Lucrările cu caracter programatic ale lui Enescu trimit, prin chiar titlu, la un ethos marcat de un ansamblu de trăsături. Identificăm, astfel, *legătura omului cu natura* (relația intimă 'physis - psykhé'), într-o muzică descriptivă, precum în *Poemul simfonic pentru tenor, cor și orchestră "Vox Maris" op.31,* pe un

Scanned with OKEN Scanner

text francez și breton de Renée Willy, dar pe un scenariu alcătuit de către Enescu; "eu însumi mi-am făcut scenariul", precizează compozitorul [2:101]. În acest poem, corul este cel care poartă asupra *ethos*-ului conținutului, *centrat pe ideea jertfirii omului pentru semen, pe sentimentul fraternității, al altruismului.* Matelotul se aruncă în iureșul valurilor, la auzul strigătului de alarmă. Ca și Oedip, eroul este biruit în plan fizic, dar nu și moral; deși marea îl înghite în cele din urmă, el rămîne, învinge într-un fel, prin forța sa spirituală, prin curajul de a o fi înfruntat cu scopul salvării unei vieți omenești. Muzica petrece de la vîltoarea dramei, impresionantă, într-o subtilă scriitură orchestrală, treptat, către starea meditativă, iluminată.

Într-o aceeași arie semantică, axată pe *unitatea om-cosmos* și *avînd o notă explicit folclorică românească*, se înscriu *Suita "Impresii din copilărie" pentru vioară și pian, "Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc" op.32, Suita a III-a pentru orchestră "Sătească" op.27.* Aceste creații nu au un program literar declarat, dar sînt sugestive, evocator, prin denumirile (și ale) părților componente, pentru ambianța naturală în care muzicianul și-a petrecut copilăria, ca și pentru viața satului românesc, în genere. Ultima lucrare menționată, *Suita "Sătească"* este ilustrativă pentru plasarea în geocosmic; este *expresie a experienței ființiale general-umane (experiența cosmicului și a omului ca destin cosmic), dar și a distincției pentru particularul românesc (în ipostaza cosmicismului - trăsătură a sufletului românesc -).* Cît privește lucrarea *"Impresii din copilărie"*, aceasta constituie o suită de mici piese pentru vioară și pian, ale cărei momente poartă asupra unei *complexe trăiri psihologice, a unei memorii afective în mișcarea exterior-interior*; titlurile părților conduc de la teme exterioare: I."Ménétrier" / "Scripcarul", II."Vieux mendiant" / "Bătrînul cerșetor", III."Ruisselet au fond du jardin" / "Pîrîiașul din fundul grădinii", prin teme ce așează în interiorul casei copilăriei: IV."L'oiseau en cage et le coucou au mur" / "Pasărea din colivie și cucul din perete", V."Chanson pour bercer" / "Cîntec de leagăn", VI."Grillon" / "Greierașul", perceperea din interior a lumii din afară: VII."Lune à travers les vitres" / "Luna pătrunzînd pe geam", VIII."Vent dans les cheminées" / "Vîntul în horn", IX."Tempête au dehors, dans la nuit" / "Furtuna în noapte", pînă la finalul, ieșire în exteriorul scăldat de lumină: X."Lever de

Scanned with OKEN Scanner

soleil"/ "Răsărit de soare" [traducerea aparține lui Emanoil Ciomac, cf.37]. Glasul nostalgic al spațiului românesc transpare și din *Suita simfonică "Poema Română" op.1*, lucrare descriptivă și rapsodică, precum și din cele 2 *"Rapsodii Române" op.11*.

Înțelegerea cursului vieții răzbate din *"Octetul" de coarde op.7*, lucrare extrem de densă ideatic, prin abundența de mixaje, de înlănțuiri de teme noi și permanente re-aduceri a ceva deja rostit; o lucrare de perfectă unitate și originalitate. Prin mijloace de o simplitate uluitoare, *dimensiunea tragică* este atinsă în *Sonata a III-a pentru pian și vioară op.25*, ca și în creațiile pentru ansambluri camerale. *Quartetul de coarde op.22 nr.2* aduce *un ethos al ondulatoriului, al unor stări de spirit ce trec prin sentimentul zădărniciei lucrurilor, prin resemnarea sapiențială și dorința de a depăși necunoscutul și fatalitatea.* Intuiția genială a lui Enescu în sensul *admiterii și tolerării opoziției contrariilor, dar și a depășirii într-o superioară împăcare*, caracterizează *Quintetul op.29, Quartetul cu pian op.30, "Simfonia de cameră" op.33*. Sînt lucrări foarte moderne, din punct de vedere al construcției, în principal bazate pe *dualitate*: liric-motric, culoare sumbră-intens luminată, tensionare-liniștire. Ultimul *opus, 33*, apare ca *o muzică a durerii și a regretului, o muzică a tragicului despărțirii de viață, tragic pînă la urmă acceptat cu o anume înțelepciune.*

O bogăție a planurilor într-o concepție unificatoare, continuu dinamizate, în direcția mișcării vieții, a unei voințe de a fi, reprezintă dominanta pulsației enesciene. "Muzica enesciană este în bună parte a timpului o confesiune de infinită discreție, delicatețe și eleganță interioară; în spatele căreia, însă, se simte și o forță conținută, care în destule cazuri nu mai poate fi zăgăzuită" [12:11].

Se cuvine a remarca *ethos-ul tonalităților*: preferința pentru 'major', în centrii tonali *re, do, la, sol*. Asemenea tonalități pot fi puse *în corespondență cu viziunea deosebit de echilibrată asupra lumii și a vieții, cu tendința de îmbrățișare a întregului ființial în iubire; totodată, conștiința asumării calamității, a 'rău'-lui, și eliberarea și re-organizarea întru 'bine' a existentului.* Totul, însoțindu-se cu *valoarea libertății* afirmate pe parcursul ansamblului creației lui Enescu: o libertate interioară totală, în temeiul căreia artistul ctitorește cu fantezie și rafinament, exprimînd idealul echilibrului clasic personalizat și

Scanned with OKEN Scanner

augmentat semnificativ, cu mijloacele limbajului muzical. Enescianismul activează semnele unei inspirații libere, dar mereu în corelație cu un soi de rigoare, cu imperativul unei minți ordonatoare și clarificatoare, dominante, a întregului ce se manifestă dincolo de abundența elementelor, de amploarea și elanul desfășurarii muzicale.

Echilibrul - ca *element caracteristic enescianismului* - este realizat prin modalitățile cele mai neobișnuite, de la proporționarea, în melodie (cum este cazul *Simfoniei concertante pentru violoncel și orchestră op.8:* 3 motive diatonice și tot 3, cromatice), pînă la exploatarea unui anume concept muzical (precum în *Suita a II-a pentru orchestră op.20:* o partitură frapantă prin cele 6 mișcări inegale, și totuși iradiind o *simetrie* a întregului prin pregnanța polifoniei în Părțile 1 și 6, a melodiei și armoniei în Părțile 2 și 5, a ritmului pentru Părțile 3 și 4).

Referențiale, pentru ethos-ul muzicii lui Enescu, sînt *simfoniile* sale - în unitatea lor, adevărată <<trilogie>>, potrivit cercetătorilor în domeniu (W.G.Berger, Gh.Costinescu, O.L.Cosma). Creații monumentale, ele dau seama de *idealul* artistului *centrat pe încredere în Om, în iubire, adevăr și frumos, în lumină și generozitate, în victoria ființei umane într-o luptă prometeică cu soarta.* Astfel, *Simfonia I în Mi bemol major*, dă expresie unui traiect de la strălucitor și eroic - în Partea I, Assez vif et rythmé, în formă de sonată bitematică, în care 2 idei muzicale, una viguroasă, cealaltă lirică și unduitoare, se confruntă -, prin noblețea și poezia Părții a II-a, Lent, pînă la izbucnirea ce culminează în luminozitatea extraordinară a ultimei părți, Vif et rigoureux. *Simfonia a II-a în La major* reflectă o gravă meditație și frămîntare a omului prins în încercările soartei; cursul muzical (în cele 4 părți: Vivace ma non troppo, Andante giusto, Un poco lento, marziale, Allegro vivace, marziale) poate fi, de asemenea, sintetizat în trecerea de la dinamic, prin patosul și adîncimea reflexivă, la lumina cu rost concluziv. *Simfonia a III-a în Do major* este exemplară ca simfonie a luminilor; este "o imensă fantezie de orchestră, putînd fi interpretată ca o meditație în 3 acte-poeme asupra muzicii însăși" [27:26]. Cele 3 părți sînt sugestive pentru mișcarea, la nivelul conștiinței, a ideilor diametrale, ca aspecte ale existenței umane; în esență, putîndu-se urmări o temă supremă, cu dualitatea conținută, temă

Scanned with OKEN Scanner

trecută prin cele 3 mişcări. I.Moderato, un poco maestoso are caracter reflexiv, punctat de avîntări şi decepţii, ca şi de melancolie, tandrete, reverie; izbucnire a tensiunii volitive, fermitate, gravitate în planul gîndirii, ca şi impetuozitate, febrilitate sentimentală şi lirism. II.Vivace, ma non troppo aduce semnele încordării dramatice, groază, acumulare de nelinişti pînă la tragism, îmblînzite însă de persistenţa năzuinţei spre lumină, pace, bucurie; este o parte misterioasă, cu ceva straniu, înfricoşător, cu elemente de sarcasm şi totodată cu ceva ademenitor. III.Lento, ma non troppo se impune ca o dezlegare a ideii conducătoare a Simfoniei: victoria morală a omului; intervin "corul mut" (fără text, doar vocalize) şi orga, clopotul şi clopoţelul, aducînd plusul de înseninare, liniştire, de lumină paradisiacă, pe fundalul meditativ înălţător, imnic. Finalul, extatic, este semnificativ pentru ethos-ul enescian axat pe unitate-varietate, Unul şi multiplu; utilizînd acelaşi material ce s-a auzit dintru început, autorul reuşeşte o schimbare a expresiei, dînd seama, în fond, de re-compunerea din aceleaşi elemente a existenţei. *Simfonia a III-a* "este o liturghie a completitudinii omului, o Carte a trecutului, prezentului şi viitorului său, atît de grea de sensuri şi de Sens, încît nu trebuie să ne mire faptul că nu a fost (încă) înţeleasă" [12:196].

Condiţia umană, sub semnul destinului, îşi găseşte cea mai impresionantă expresie în *"Oedip"*. Opera lui Enescu dezvoltă *valorile umanului, idealul de pace, bunătate, sacrificiu, eroism, fericire*. Idealul chiar de *iubire* este transmis prin modul în care muzicianul tratează tema om-destin, cu învăţătura plină de înţelepciune privind învingerea destinului prin chiar destin. Aceasta este lecţia pe care o oferă capodopera dramatică a lui Enescu. *Oedip, eroul cu care creatorul se identifică, este simbol pentru afirmarea superiorităţii omului prin străduinţa întru idealurile mari ale umanităţii, pentru admirabila forţă morală de care omul este în stare*; "omul se impune în toată splendoarea demnităţii, atitudinea sa neclintită iradiază încredere, speranţă şi optimism. Este tocmai ceea ce l-a atras pe Enescu, ceea ce l-a făcut să se identifice cu eroul titular al tragediei lui Sofocle" [11:38].

Partitură magistrală, *"Oedip"* este suprem semnificativă pentru geniul enescian, pentru capacitatea sa uriaşă întru originala sinteză: între complexitatea structurală şi generozitatea

Scanned with OKEN Scanner

fluxului sonor, între procesul variațional de natură simfonică și momente quasi-camerale, între vechi și nou, simplu și complicat, elenic și universal împletindu-se intim cu românescul; sinteză între momente de maximă tensiune (finalul scenei Sfinxului, în Actul II; violența lui Oedip, cînd își străpunge ochii, în Actul III) și gradația judicioasă, fluența discursului muzical "niciodată relaxată, dar - tot așa - niciodată crispată" [12:256]; fericita întîlnire între solist / soliști și cor, semn al întîlnirii destinului personal cu cel colectiv. Ca și în teatrul antic, corul reprezintă mulțimea participantă la acțiunea dramatică, e semnul înțelepciunii populare, așa cum apare și în Epilogul - iluminare a scenariului tragic; 'lumină' este ultimul cuvînt pronunțat de către Oedip. Eroul, lipsit de vederea ochilor, află lumina în interiorul sufletului izbăvit, ajuns, după supliciu, la seninătate. Accentuînd atmosfera de sfîrșit, corul bătrînilor atenieni repetă, în nuanțe ce se sting treptat: "Fericit cel curat în suflet și pace asupra lui!". Este un final aducător de acea liniște și înțelepciune în stare a restabili echilibrul adevărului.

Artistul care, în întreaga sa creație muzicală, se confundă cu omul, *George Enescu se impune ca un elevat model etico-estetic*, prin armonia integrală a gînditorului și făptuitorului.

Conștiința artistică enesciană este intim marcată de *valori* demonstrate pe tot parcursul vieții, precum: *iubire, dăruire, modestie, fermitate, demnitate, spirit de libertate, de responsabilitate, patriotism, umanism.* Astfel de *valori-ideal* își află expresie într-o muzică de remarcabilă originalitate, prin concepție și caracter, prin stil, construcție, dezvoltare lexicală, morfosintactică; în genere, printr-un limbaj muzical de referință pentru potențele în infinire, încă neștiute, ale artei muzicii.

Enescianismul este semnul unei gîndiri muzicale creatoare, profund etice, avînd ca scop suprem: Omul. Muzica lui Enescu este semnul conștiinței creatorului care a descoperit taina ctitoririi în fundamental, absolut, etern; a celui care, întemeindu-și opera în cultura națională, a demonstrat puterea afirmării acesteia la nivelul universalității; "enescianismul reprezintă un destin și o cale, ideea de destin (autentic înfăptuit) și de cale. Mai întîi de orice este vorba de acea cale regală a românescului: prin sine însuși spre lume, regăsirea în sine însuși a lumii" [1:230].

George Enescu a creat un limbaj muzical deschizător de orizonturi, într-un timp marcat de căutări, de experimente.

Scanned with OKEN Scanner

Cunoscînd multitudinea de încercări "de mare și contradictorie risipă experimentală", a păstrat detașarea față de ele; a înțeles o realitate pe care trecerea timpului o consemnează. După cum observă un exeget al muzicii, încercările precum expresionismul, dodecafonismul, dadaismul, liniarismul, muzica concretă s-au dovedit a fi "curente din jurul muzicii care mai mult s-au îndepărtat de ea decît să reușească a o găsi" (Romeo Alexandrescu) [38]. Enescu a fost în stare a-și păstra o admirabilă distincție; iar aceasta, printr-un *ethos* fundamental deosebit de ceea ce afișa 'moda' vremii; și-a devansat, în fapt, cu mult timpul în care a trăit, tocmai prin puterea de a opta pentru Valoare și de a lucra în orizontul Valorii.

În istoria muzicii românești, numele lui George Enescu înseamnă o moștenire de valoare prin școala muzicală inițiată de către el, cuprinzînd personalități, astăzi, majore: Mihail Jora, Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Alfonso Castaldi, Alfred Alessandrescu, Dimitrie Cuclin, Alexandru Zirra, Mihail Andricu, Filip Lazăr, Marțian Negrea ș.a.; iar, în deceniile din urmă: Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Pascal, Bentoiu, Tiberiu Olah și mulți alții. Practic, Enescu a marcat - și, prin opera lăsată, continuă a o face - întreaga mișcare artistic-muzicală, de creație și interpretare, din România.

Prin simplitate și originalitate, incertitudine și totuși bună individualizare, prin suspendare în așteptare și dor, prin enorma variabilitate, inventivitate, prin calitatea ușor centrifugă, dar și persistența unității, prin echilibrul de ordin psiho-etic, muzica lui Enescu afirmă, în lume, ethos-ul românesc. Este o rostire - cum spune George Breazul - "între neamuri, în fața istoriei, despre darurile muzicale ale neamului românesc; astfel trebuie înțeles Enescu într-o înaltă misiune a umanității și românității noastre" [apud 4:181].

Învățătura enesciană este a unei fascinante capacități de comunicare a gîndirii și trăirii încărcate de sens uman, care "trece peste secole" [8:146]. În tot ce a scris, a fost la fel ca în maniera profundă de a interpreta muzica; "ascultîndu-l cîntînd, lumea devenea într-adevăr mai bună", subliniază George Manoliu [4:15]. Legătura lui Enescu cu muzica, în variatele ipostaze (compozitor, violonist, pianist, dirijor, pedagog), poartă însemnele capacității sale de a lumina, cu geniul său, și de a

Scanned with OKEN Scanner

îmbogăți arta căreia el s-a dăruit, actualizînd, mereu, convingerile sale profund umaniste despre viață, muncă, om, creație.

Ridicarea la nivelul bogățiilor de sens ale muzicii lui George Enescu necesită ascultarea și re-ascultarea acesteia, repetate audiții. "În genere la Enescu trebuie să te duci, nu vine el la tine" - sesizează, cu îndreptățire, Pascal Bentoiu [12:460]. Este locul să exprimăm aprecierea noastră pentru interpreții care s-au încumetat la înregistrări cu creații enesciene, prin intermediul cărora avem posibilitatea audierii acestui mare, copleșitor creator. Lăudabile sînt, în acest sens, eforturile - concretizate în înregistrări Electrecord - ale orchestrei simfonice a Filarmonicii "Moldova", sub bagheta dirijorului Ion Baciu, ale Filarmonicii "George Enescu" și ale Orchestrei simfonice și Corului Radioteleviziunii Române conduse de Constantin Silvestri, Mihai Brediceanu, Emanuel Elenescu, realizările prestigiosului Cvartet de coarde "Voces", din Iași, ca și cele ale Cvartetului Radio, ale Corului, soliștilor și orchestrei Operei Române din București. Muzica de cameră cunoaște notabile înregistrări, compakt disc, cu *Sonatele pentru vioară și pian*, prin execuția remarcabilă a Marianei Sîrbu și a lui Mihai Sârbu. De asemenea, prin inițiativa dirijorului Alexandru Lăscae (absolvent al Conservatorului de Muzică din Iași și al celui din București, actualmente stabilit în Olanda), înregistrările cu integrala lucrărilor simfonice ale lui George Enescu împreună cu Filarmonica "Moldova" din Iași vor contribui, credem, substanțial la difuzarea largă, în întreaga lume, și la recunoașterea muzicii enesciene la valoarea pe care aceasta o merită.

Enescianismul conține o imensă cantitate de informații, continuu re-înnoită, într-o generoasă sinteză stilistică a pluralelor virtualități ale artistului. În fond, Enescu aparține unui aceluiași enigmatic trunchi cultural românesc, marcat de o anume filosofie conturată la cumpăna spiritualității Orientului și a Occidentului, în balansul real-ideal, existent-imaginar (ce face miezul 'eticului'); el aparține familiei Arheilor neamului românesc, alături de Mihai Eminescu, Constantin Brâncuși, Nicolae Iorga, Mircea Eliade.

Prin fiecare lucrare în parte, ca și prin toate la un loc, cunoașterea lui Enescu asigură privilegiul așezării într-un univers, prin excelență, filosofico-etic, al Umanului.

Firește, pentru imaginea integrală a enescianismului, la corpus-ul lucrărilor încheiate, se cuvine a adăuga pe acelea

Scanned with OKEN Scanner

rămase fragmentar: 2 simfonii, un poem-oratoriu, sonate, lieduri, quartete, suite, poeme simfonice [cf.12:547-563]. Acestea pot fi, pentru cercetător, asemeni manuscriselor lui Eminescu, veritabile fărîme artistice în stare a completa și nuanța înțelegerea lui Enescu.

Prin opera de adîncă și convingătoare vibrație umană pusă sub semnul meditației și al sintezei, al echilibrului pronunțat, ne aflăm în relație cu un remarcabil artist al lumii în demnitatea lui de creator.

Muzician de geniu, George Enescu face parte din Pantheonul marilor compozitori ai istoriei umanității. Opera sa este desăvîrșită, prin sinceritatea reflecției și bogăția trăirii umane de accentuată sensibilitate. Este o operă de o frumusețe transparentă și totodată densă în sensurile ei plurale întru Uman; în cadrele încercării noastre de față, *o operă-paradigmă pentru conceptul* ***meloeticului.***

George Enescu dă seama de ceea ce am numi clasicizarea modernă a artei muzicii, prin înclinația sa către exigențele *echilibrului, simetriei și armoniei.* În fapt, expresie a crezului său privind arta pe care a slujit-o o viață: Muzica - artă luminată de idealul unui Frumos de natură etică; muzica, artă ce ființează și convinge în virtutea *valorilor general-umane* pe care ea se întemeiază, pe care le poartă, pe care le transmite asigurîndu-le concomitent viabilitatea; valori întru care muzica cheamă!

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

1. Marin Marian, *Chipul geniului.*
2. Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco,* pp. 111-112.
3. Mircea Voicana (coord.), *George Enescu,* p. 77.
4. George Manoliu, *George Enescu. Poet și gînditor al viorii,* p. 171.
5. George Enescu, *Interviuri,* p. 215.
6. Lucian Voiculescu, *George Enescu și opera sa "Oedip",* p. 11.
7. Marc Pincherle, *Lumea virtuozilor,* pp. 97-106.
8. Yehudi Menuhin, *Muzica omului,* p. 146.
9. George Enescu, *Despre Iacob Negruzzi și despre intrarea muzicei la Academia Română. Cu răspunsul lui G. Ţiţeica.*
10. Georges Enesco, *De la musique roumaine,* p. 158.
11. Octavian Lazăr Cosma, *"Oedip"-ul enescian.*
12. Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene,* p. 179.
13. Wilhelm Georg Berger, *Creații pentru ansambluri instrumentale de coarde și cu pian de George Enescu,* în album Electrecord, ediție discografică SR - ECE 01752, 01853, 01854, 01855.
14. Pinter Lajos, *Mărturii despre George Enescu,* pp. 11,10.
15. Nicolae Iorga, *Triumful lui George Enescu.*
16. Immanuel Kant, *Critica rațiunii practice,* pp. 175-176.
17. George Enescu, *Cuvînt pentru noua generație,* în *"Rampa"* 14, nr. 4096, 16 septembrie 1931, pp. 1-2.
18. Bernard Gavoty, *Yehudi Menuhin - Georges Enesco.*
19. Alfred Alessandrescu, *Scrieri despre George Enescu,* p. 12.
20. Mircea Eliade, *Oceanografie,* p. 126.
21. George Bălan, *Mică filosofie a muzicii,* p. 119.
22. Valentin Lipatti, *Strada Povernei 23. Memorii,* p. 28.
23. Georg Wilhelm Berger, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră,* p. 326.
24. Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară,* 4, pp. 417-418.
25. Lucian Blaga, *Trilogia culturii,* p. 266.
26. George Sbârcea, *Veșnic tînărul George Enescu,* p. 130.
27. Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică modernă-contemporană. Ghid, IV,* p. 26.
28. Georges Enesco, *Géographie musicale.*
29. Zeno Vancea, *Intonații populare românești în muzica lui George Enescu.*

Scanned with OKEN Scanner

30. Mircea Eliade, *Arta de a muri*, p. 255.
31. Aristotel, *Etica Nicomahică*, p. 92.
32. Liviu Rusu, *Eschil, Sofocle, Euripide*, p. 250.
33. Constantin Marin, *Ethos elenistic*, p. 65.
34. Pascal, *Cugetări*, pp. 135-136.
35. George Enescu, *Oedipe*, partitura reducție pentru pian și voci, Ed. Muzicală, 1965.
36. Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l' ambiguité*.
37. Emanoil Ciomac, *Ultimele compoziții ale lui George Enescu*, pp. 117-120.
38. Romeo Alexandrescu, *Maurice Ravel*, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

Afloroaei, Ş., *Ipostaze ale raţiunii negative. Scenarii istorico-simbolice*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1991.

Alessandrescu, A., *Scrieri despre George Enescu*, în *Studii muzicologice*, 9, Uniunea Compozitorilor, Bucureşti, 1958.

Andrei, P., *Problema Fericirii. Fundamentul său etico-sociologic*, Ed. Viaţa Românească S.A., Iaşi, 1921.

Andrei, P., *Sociologie generală*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1936.

Ansermet, E., *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Editions de la Baconniere, Neuchâtel, 1987.

Antologie filosofică. Filosofia antică, vol. I-II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975.

Aristotel, *Despre suflet*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1969.

Aristotel, *Etica Nicomahică*, Ed. Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1944; şi Ed. ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1988.

Aristotel, *Metafizica*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1965.

Aristotel, *Poetica*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1965.

Aristotel, *Politica*, Ed. Cultura Naţională, Bucureşti, 1924.

Aubry, P., *Trouvères et troubadours*, Librairie Félix Alcan, Paris.

Augustin, *De dialectica*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1991.

Austin, W.W., *Music in the Twentieth Century*, J.M.Dent & Sons Ltd., London, 1966.

Axiologie românească, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1982.

Banu, I., *Platon şi platonismul*, în Platon, *Opere*, vol. I, Ed. ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1979.

Banu, I., *Reflecţii asupra antropofilosofiei secolului lui Pericle*, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. II, P. I-II, Ed. ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1984.

Banu, I., *Studiu istoric*, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, P. I., Ed. ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1979.

Barbaud, P., *La musique, discipline scientifique*, Dunod, Paris, 1971.

Bălan, G., *Arta de a înţelege muzica*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Bălan, G., *Mică filosofie a muzicii*, Ed. Eminescu, București, 1975.
Bălan, G., *Muzica, temă de meditație filosofică*, Ed. Științifică, București, 1965.
Băncilă, V., *Lucian Blaga. Energie românească*, Ed. Cartea Românească, Cluj, 1938.
Beauvoir, S. de, *Pour une morale de l'ambiguité* suivi de *Pyrrhus et Cinéas*, Gallimard, Paris, 1964.
Bekker, P., *La musique. Les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu' a nos jours*, Payot, Paris, 1929.
Bentoiu, P., *Capodopere enesciene*, Ed. Muzicală, București, 1984.
Bentoiu, P., *Gîndirea muzicală*, Ed. Muzicală, București, 1975.
Berger, W. G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Ed. Muzicală, București, 1965.
Berger, W. G., *Muzica simfonică modernă-contemporană 1930-1950, Ghid*, vol. IV, Ed. Muzicală, București, 1976.
Berger, W. G., *Teoria generală a sonatei*, Ed. Muzicală, București, 1987.
Bergson, H., *Les deux sources de la morale et de la religion*, P.U.F., Paris, 1932.
Bernard, G., *L' art de la musique*, Editions Seghers, Paris, 1961.
Bernstein, L., *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts and London, 1976.
Berthon-Chincholle, *La musique à travers les âges*, Edition de la Schola Cantorum, Paris.
Bertrand, P., *Précis d' Histoire de la Musique*, Alphonse Leduc, Editions musicales, Paris, 1942.
Biemel, W., *Expunere și interpretare*, Ed. Univers, București, 1987.
Blaga, L., *Elogiul satului românesc*, Discurs de recepție, Academia Română, Monit. Of. 71, București, 1937.
Blaga, L., *Trilogia culturii*, în *Opere*, 9, Ed. Minerva, București, 1985.
Blaga, L., *Trilogia valorilor*, în *Opere*, 10, Ed. Minerva, București, 1987.

Scanned with OKEN Scanner

Boboc, Al., *Fenomenologia și științele umane*, Ed. Politică, București, 1979.
Bogza, Al., *Realismul critic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1982.
Botezatu, P., *Interogații*, Ed. Junimea, Iași, 1978.
Botezatu, P., *Note de trecător. Reflecții în marginea Vieții*, Ed. Junimea, Iași, 1979.
Botezatu, P., *Semiotică și negație*, Ed. Junimea, Iași, 1973.
Brăiloiu, C., *Opere / Oeuvres*, vol. I-V, Ed. Muzicală, București, 1967-1981.
Breazul, G., *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1941.
Buchet, Ed., *Connaissance de la musique*, Editions Corrêa, Paris, 1940.
Buricescu, I. F., *Sufletul românesc*, Casa Școalelor, București, 1944.
Cantemir, D., *Descrierea Moldovei*, Ed. Minerva, București, 1973.
Carpentier, A., *Întîlniri cu muzica*, Ed. Muzicală, București, 1991.
Carpov, M., *Captarea sensurilor. Coordonate analitice*, Ed. Eminescu, București, 1987.
Carpov, M., *Introducere la semiologia literaturii*, Ed. Univers, București, 1978.
Cassirer, E., An *Essay on Man*, Yale University Press, 1944.
Cassirer, E., *La philosophie des formes symboliques*, Les Editions de Minuit, Paris, tomes 1-3, 1972-1979.
Cătineanu, T., *Elemente de etică*, vol. 1-2, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982-1987.
Chailley, J., *Cours d' Histoire de la Musique*, tome I, Alphonse L. Leduc, Editions Musicales, 1973.
Cicero, M.T., *Opere alese*, vol. III, Ed. Univers, București, 1973.
Ciobanu, Ghe., *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, Ed.Muzicală, București, 1974.
Ciomac, Em., *Ultimele compoziții ale lui George Enescu*, în *"Simetria"*, 5, București, 1943.
Clouzot, O., *Enseigner autrement. Les logiques éducatives à la transparence pédagogique*, Les Editions d' Organisation, Paris, 1989.
Comarnescu, P., *Kalokagathon*, Ed. Eminescu, București, 1985.

Scanned with OKEN Scanner

Dima, T., *Explicație și înțelegere*, vol. I, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1980.
D' Indy, V., *Beethoven*, Henri Laurens, Editeur, Paris, 1913.
D' Indy, V., *Cours de Composition musicale*, vol. 1-2, A.Durand et Fils, Editeurs Durand et C-ie, Paris, 1912.
Dostoievski, F., *Despre literatură și artă*, Ed. Cartea Românească, București, 1989.
Drăghicescu, D., *Din Psichologia poporului român. (Introducere)*, Librăria Leon Alcalay, București, 1907.
Dumitrescu, P., *Orizontul moral în gîndirea lui P.P.Negulescu*, în *Statutul universal și specific al valorii morale*, Ed. Universității "Al.I.Cuza", Iași, 1993.
Dumitriu, A., *Culturi eleate și culturi heracleitice*, Ed. Cartea Românească, București, 1987.
Dumitriu, A., *Philosophia mirabilis*, Ed. Enciclopedică Română, București, 1974.
Dupréel, E., *Esquisse d' une philosophie des valeurs*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1939.
Durkheim, E., *L'Education morale*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1925.
Dyson, G., *Progres de la musique*, Payot, Paris, 1933.
Eco, U., *L' oeuvre ouverte*, Editions du Seuil, Paris, 1979.
Eco, U., *Tratat de semiotică generală*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1982.
Eliade, M., *Arta de a muri*, Ed. Moldova, Iași, 1993.
Eliade, M., *Eseuri*, Ed. Științifică, București, 1991.
Eliade, M., *Oceanografie*, Ed. Humanitas, București, 1991.
Eminescu, M., *Fragmentarium*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1981.
Eminescu, M., *Publicistică*, Ed. Cartea Moldovenească, Chișinău, 1990.
Enescu, G., *De la musique roumaine*, în *La Revue Musicale*, Paris, iulie-august, 1931.
Enescu, G., *Despre Iacob Negruzzi și despre intrarea muzicei la Academia Română*, Discurs de recepție, Academia Română, Monit. Of., nr. 64, 1933.
Enescu, G., *Géographie musicale*, în *La Revue Musicale*, No. special, Paris, 1931.

Scanned with OKEN Scanner

Shaw, B., *Despre muzică şi muzicieni*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1969.
Shepherd J., Wishart T., *Explanation of Musical Terminology*, în vol. *Whose Music ?*, Latimer, London, 1977.
Speranţia, E., *Supremaţia credinţei pure în viaţa sufletească şi socială*, Ed. Cugetarea, Bucureşti, 1937.
Spinoza, B., *Etica, demonstrată după metoda geometrică*, Ed. Antet XX Press, Bucureşti, 1993.
Starobinski, J., *Textul şi interpretul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1985.
Stăniloae, D., *Reflexii despre spiritualitatea poporului român*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1992.
Stăniloae, D., *Trăirea lui Dumnezeu în ortodoxie*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1993.
Stere, E., *Artă şi Filosofie*, Ed. Junimea, Iaşi, 1979.
Stere, E., *Din istoria doctrinelor morale*, vol. 1-3, Ed. ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1975-1979.
Stere, E., *Gîndirea etică în Franţa secolului al XVII-lea*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.
Streinu, Vl., *Pagini de critică literară*, 4, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976.
Sulităeanu, G., *Psihologia folclorului muzical*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1980.
Tolstoi, L., *Qu' est-ce que l' Art ?*, Perrin et C-ie Editeurs, Paris, 1898.
Tomescu, V., *Musica Daco-Romana*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1978.
Vancea, Z., *Intonatii populare româneşti în muzica lui George Enescu*, în *Revista "Muzica"*, nr. 1 / 1954.
Vianu, T., *Studii de filosofie a culturii*, în *Opere*, 8, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979.
Vianu, T., *Transformările ideii de om şi alte studii de estetică şi morală*, Ed.Tradiţia, Bucureşti, 1946.
Vlăduţescu, Gh., *Etica lui Epicur*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.
Vlăduţescu, Gh., *Filosofia în Grecia veche*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1984.
Vlăduţescu, Gh., *O enciclopedie a filosofiei greceşti*, vol. I, Ed. Paideia, Bucureşti, 1994.
Voicana, M. (coord.), *George Enescu*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

Apărut 1996. Format 54x84/16.
Editura „JUNIMEA" Iaşi - România
Bd. Copou nr. 3-5

Tipărit la **EUROPRINT** - Iaşi
Bd. Copou nr. 3-5

Scanned with OKEN Scanner

Raportul muzică-om și chiar muzică-cosmos a făcut obiectul meditațiilor multor filosofi din toate timpurile, fără ca astăzi să putem alege, cu siguranță, vreuna din tezele acestora drept adevăr esențial. În anii din urmă ai sec.XX, în care problematica muzicii este abordată pe căi atît de diferite, o lucrare precum "**MELOETICUL. Eseu semiotic asupra valorilor morale ale creației artistice muzicale**" are o însemătate aparte; întrucît ea vine să investigheze și să prezinte, pe temeiuri științifice, fenomenul muzical în fundamentul său etic, în cadrele unei hermeneutici fenomenologice și cu metoda semiotică.

Carmen Cozma lansează un concept: "meloeticul", ce se constituie în instrument cu care precizează atît cunoscuta problemă a ethos-ului muzicii, cît și incidența eticului asupra creatorului de artă muzicală și asupra receptorului-meloman. În felul acesta, raportul muzică-etic este înfățișat în toată plenitudinea lui. Inedită noțiune, de o valoare certă prin rosturile operaționabile, prin valențele explicativ-interpretative, "meloeticul" îmbogățește aparatul categorial al Eticii și Esteticii; în genere, al Filosofiei artei și, în special, al Filosofiei limbajului muzical. Ca aplicație a acestui concept, după ce ne poartă prin istoria muzicii europene de la antichitatea greacă pînă în contemporaneitate, autoarea consacră două capitole ce ne cuprind de la primele comentarii, deoarece iau în considerație două fenomene față de care ne simțim cu totul legați spiritual: folclorul muzical românesc și muzica enesciană.

Dacă ar fi numai aceste două mari împliniri rezultate din demersul filosofic al doamnei Carmen Cozma, și tot ar binemerita de la spiritualitatea românească, spiritualitate căreia îi oferă lumini noi în domeniul filosofiei morale și al artei muzicii. Se mai cuvine a sublinia tinerețea autoarei - în acest caz, o virtute; dovadă a faptului că "la valeur n'attend pas le nombre des années"

George Pascu

1 februarie 1996

LEI 8500

I.S.B.N. 973-37-0247-1

Scanned with OKEN Scanner